BOLETIM DOS MUSEUS NACIONAIS DE ARTE ANTIGA

VOL. II LISBOA N.º 5
1941

BOLETIM DOS MUSEUS NACIONAIS DE ARTE ANTIGA

PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: MUSEU DAS JANELAS VERDES

RUA DAS JANELAS VERDES — LISBOA — PORTUGAL

ASSINATURAS (Série de quatro números):

Continente e províncias ultramarinas . .	*Esc. 40$00*
Estrangeiro	*" 60$00*
Número avulso	*" 10$00*

Museus Nacionais de Arte Antiga

MUSEU DAS JANELAS VERDES

RUA DAS JANELAS VERDES — TELEFONE P. A. B. X. 6 4151

MUSEU DOS COCHES

PRAÇA AFONSO DE ALBUQUERQUE — TELEFONE 81 205

Os Museus Nacionais de Arte Antiga estão abertos todos os domingos e dias úteis, excepto às 2.as feiras, das 11 às 16,30 horas durante os meses de Novembro a Fevereiro e das 11 às 17 horas durante os meses de Março a Outubro.

A entrada é gratuita aos domingos e 5.as feiras. Nos outros dias o preço da entrada é de escudos 2$50.

BOLETIM DOS MUSEUS NACIONAIS DE ARTE ANTIGA

BOLETIM DOS MUSEUS NACIONAIS DE ARTE ANTIGA

VOL. II

LISBOA

1941/1942

FASCÍCULO 5 JANEIRO A JUNHO DE 1941 VOLUME II

BOLETIM DOS MUSEUS NACIONAIS DE ARTE ANTIGA

Relatório da Direcção dos Museus Nacionais de Arte Antiga, respeitante ao ano de 1940

MUSEU DAS JANELAS VERDES [1]

I) AQUISIÇÕES DE OBRAS DE ARTE DURANTE O ANO

A) PINTURAS

A Virgem com o Menino. — Pintura sôbre madeira do século XVI, da escola flamenga, atribuída a JAN GOSSAERT, de Mabuse. Comprada a um particular.

B) MINIATURAS

Retrato de homem. — Pintura sôbre marfim, do princípio do século XIX, da escola italiana, assinada: QUAGLIA; com moldura da época. Comprada a um particular.

C) DESENHOS

CAVALEIRO DE FARIA. — Dois desenhos à pena. Comprados a um particular.

DOMINGOS ANTÓNIO DE SEQUEIRA. — Quatro desenhos. Comprados num bricabraque.

D) OURIVESARIA E JÓIAS

Caixa de ouro, francesa. Punção do ourives Philippe Emmanuel Garbe (Paris, 1762-63). Comprada a um particular.

Cristo, de ouro esmaltado, do princípio do século XVI. Dimensões: altura 0,089 — largura, dos braços, 0,90; pêso: 45 gramas e 21 centigramas. Comprado a um particular.

E) CERÂMICA

Colher de faiança portuguesa, com a marca R (Rocha Soares). — Comprada num bricabraque (Pôrto).

Frasco de porcelana da China, do século XVII-XVIII, com o brasão dos Sampaio e Melo. — Comprado a um particular.

Fruteiro de faiança portuguesa, do século XVII, com decoração oriental. — Comprado a um particular.

Duas garrafas de faiança portuguesa, do século XVIII. Compradas a um particular.

---

[1] Do relatório do Museu das Janelas Verdes dão-se apenas extratos, visto grande parte dos assuntos ter sido tratada no fasc. IV, vol. I, dêste Boletim.

Pote de porcelana da China, da família verde. Comprado a um particular.

F) ESCULTURA

Três esculturas do século XV. — *Nossa Senhora do Leite* (madeira), altura 0,83; *Santo André* (pedra), altura 0,95 e *São Braz* (pedra), altura 0,80. Compradas em Muge.

Retábulo de pedra, esculpido e policromado, da escola coimbrã do século XVI. Comprado a um particular.

G) MOBILIÁRIO

Arca indiana, entalhada e lacada. Comprada a um particular.

H) DIVERSOS

Relógio de mesa, obra de Bento José de Miranda, Barcelos, do século XVIII. Comprado num bricabraque.

Moldura de talha dourada. Comprada num bricabraque.

I) AZULEJOS

Painel de azulejo, do século XVI, com o brasão de um infante português. Comprado a um particular.

Painel de azulejo, do século XVI, decorado com motivos do Renascimento e o brasão dos Duques de Bragança. Comprado a um particular.

J) BARROS

Duas figuras de barro representando *A Anunciação*, século XVIII. Compradas a um particular.

K) TECIDOS

Veludo vermelho (para estôfo de cadeiras), século XVIII. Comprado num bricabraque.

Colcha de damasco vermelho. Comprada num bricabraque.

Duas colchas de damasco vermelho. Compradas num bricabraque.

L) TAPEÇARIAS

Tapete de Arraiolos. Comprado a um particular.

II) OFERTAS DE OBRAS DE ARTE

A) DESENHOS

Três desenhos à pena, sanguínea e aguarela. Oferecidos pela Ex.ma Senhora D. Clara da Conceição Costa Almeida.

B) ESCULTURA

Estatueta de barro, representando *Um Rei Mago*. Oferecida pelo Ex.mo Senhor Cândido Xavier da Costa.

C) DIVERSOS

Sêlo com as armas de Portugal e legenda. Oferecido pelo Ex.mo Senhor Conde de Penha Longa.

Carimbo circular, tendo numa das faces uma cruz e a legenda: *In hoc signo vinces* e na outra, as armas de Portugal e a legenda: *Joanes III R. Portugaliæ*. Oferecido pelo Ex.mo Senhor Conde de Penha Longa.

III) LEGADOS

Do Ex.mo Sr. José M. Coelho Falcão: *A Santa Face* e *Nossa Senhora das Dores*, pinturas sôbre cobre.

Da Ex.ma S.a D. Manuela Gorjão Neves:

Uma salva de prata, com o diâmetro de 0,19 e os punções L (com corôa) e J R O (?)

IV) INCORPORAÇÕES

A Repartição do Património entregou, a título de depósito, a êste Museu, os seguintes objectos:

Quatro pilastras de talha.
Uma banqueta para altar.
Duas credências.
Quatro molduras para quadros.
Pintura a óleo representando *Nossa Senhora.*
(Provenientes do edifício da Madre de Deus).

37 desenhos, entre êles alguns de Domingos António de Sequeira, Cirillo Wolkmar Machado, Glama, etc.
(Provenientes do Palácio Nacional da Ajuda).

V) PORMENORES REFERENTES AO MUSEU

A) TRABALHOS DO PESSOAL SUPERIOR

No decorrer do ano de 1940, ainda pela razão de falta de tempo, resultante do muito trabalho que houve no Museu, não foi possível dar ao serviço dos inventários o desenvolvimento previsto. Entretanto a Direcção do Museu julga que a revisão, ampliação e renovação dêsses inventários é uma das obras de mais importância a realizar. A Conservadora-adjunta D. Maria José de Mendonça, completou a revisão do inventário das tapeçarias e iniciou a dos tapetes.

B) MOVIMENTO DA BIBLIOTECA

Durante o ano de 1940 deram entrada no Museu das Janelas Verdes 200 espécies bibliográficas, das quais 150 foram oferecidas pelas seguintes entidades: Academia das Ciências de Lisboa; Academia Nacional de Belas Artes; Academia Portuguesa de História; Agência Geral das Colónias; Alfred C. Burrill; António Gomez Milán; Augusto Cardoso Pinto; Augusto César Pires de Lima; Câmara Municipal de Lisboa; G. Fiocco; G. Haumont; Gustavo Barroso; Hallwyl House; Hallwylska Museum; Instituto Diego Velasquez; Dr. João Couto; Joaquim Leitão; Dr. João Pereira Dias; Jornal *Diário da Manhã;* Kungliga Livrus Akammaren; Kunsthistorische Museum; Luiz Reis Santos; Dr. Luiz Xavier da Costa; Mário de Sampaio Ribeiro; Ministro da Africa do Sul; Museu de Machado de Castro; Musée de L'Orangerie (Tuileries); Museo del Prado; Museu Soares dos Reis; Nasjonalgalleriet; Otto Quelle; Dr. Pedro Vitorino; Samuel H. Kress Foundation; Taylor Museum; The Hispanic Foundation; The Hispanic Society of America; The Taylor Museum.

Entre as espécies adquiridas destacam-se as seguintes: *A Survey of Persian Art*, 6 volumes, editados por Arthur Upham Pope; *Histoire Général de L'Art*, 4 volumes, sob a direcção de M. Georges Huisman; *Modelos Ornamentales de los Siglos XV a XVIII*, 3 volumes, por Rudolf Berliner; *Die Altniederländische Malerei*, 13 volumes, por Max J. Friedländer; *Flores y Bodegones en la Pintura Española*, 1 volume, por Júlio Cavestany; *The Early Portuguese School of Painting*, 1886, 1 volume, J. C. Robison; *A History of Spanish Painting*, 10 volumes, por Chandler Rathfon Post.

C) VISITANTES (Durante o ano de 1940)

Mês	Entradas pagas	Entradas grátis	Visitas colectivas	Total	Ano de 1939 Total
Janeiro	134	1.400	—	1.534	3.708
Fevereiro	126	1.359	—	1.485	2.062
Março	182	1.999	57	2.238	6.419
Abril	154	1.966	145	2.265	3.859
Maio	178	1.645	209	2.032	2.898
Junho	252	2.199	—	2.451	1.988
Julho	396	1.960	22	2.378	2.377
Agosto	446	1.754	50	2.250	2.309
Setembro	882	2.477	52	3.411	1.933
Outubro	1.314	4.234	—	5.548	2.689
Novembro	918	3.607	152	4.677	2.780
Dezembro	266	1.613	15	1.894	2.045
	5.248	26.213	702	32.163	35.067

Diferença em relação aos anos anteriores:

1938 . . . . 22.770 visitantes
1939 . . . . 35.067 » Diferença para menos: 2.904
1940 . . . . 32.163 »

Entradas de visitantes pagas no ano de 1939 . . . . . . 3.494 a 2$50 . . . . 8.735$00
» » » » » » » 1940 . . . . . . 5.248 » 2$50 . . . . 13.120$00
Diferença para mais . . . . 1.754 . . . . 4.385$00

D) VISITAS COLECTIVAS (Desdobramento do mapa anterior)

Mês	Designação	Quantidade
Março	Liceu D. Filipa de Lencastre	57
Abril	Colégio João de Deus (Estoril)	13
»	Juventude Escolar Católica	12
»	Colégio Elias Garcia	30
»	Colégio Militar	90
Maio	Liceu do Carmo	31
»	Colégio de Monchique	28
»	Escola Superior Colonial	15
»	Escola Industrial Azevedo Neves (Viseu)	55
»	Esoola de Belas Artes	8
»	Os velhos colonos	72
Julho	Oficinas de S. José	22
Agosto	Grupo de Escoteiros	50
Setembro	Professorado Primário	52
Novembro	Colégio Luso-Britânico (Pôrto)	22
»	Liceu de Vila Real	98
»	Colégio de S. José (Vila Real)	32
Dezembro	Liceu de Pedro Nunes	15
	Total	702

E) ASSISTÊNCIA A CONFERÊNCIAS

Mês	Designação	Quantidade
Fevereiro	Conferência de Lord Harlech	280
Março	Palestra do Director do Museu	20
Abril	Conferência da Dr.ª Hedi Nyhöff	122
	Total	422

VI) RESTAURO

A) PINTURAS DO MUSEU MANDADAS À OFICINA DE RESTAURO DURANTE O ANO DE 1940

Transcreve-se, por ser ainda oportuna, a nota que antecede êste mesmo parágrafo, no relatório para o ano de 1939: «Não deixará de ser notado com estranhesa o grande número de pinturas, que no decorrer do ano, foram mandadas à oficina de restauro. O facto explica-se pela necessidade de preparar com certa rapidez a Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI que deve realiza-se em Junho de 1940, por ocasião das Comemorações da Fundação e da Restauração da Nacionalidade. Deve, por isso, entender-se que, se a maioria dos painéis teve de sofrer um arranjo de carpintaria (desempeno de tábuas, sua ligação, etc.), nem todos os quadros referidos foram completamente tratados. Assim, o trabalho dos restauradores consistiu, para muitos dêles, na fixação de ampolas, levante de vernizes, leve limpeza, ligeiros retoques e reenvernizamento. Algumas das séries de painéis adiante referidas, já tinham tido tratamentos anteriores, que careceram apenas de ser revistos ([1]).»

([1]) Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga, vol I, pág. 94.

JANEIRO

Casamento místico de Santa Catarina — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 54).

São João de Saagum — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 68).

Três Santos — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 174).

S. Francisco de Assis em oração — pintura sôbre tela (invt.º n.º 889).

Creação do Homem — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 151).

Pentecostes — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1070).

Presépio — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 39).

Circuncisão do Menino Jesus — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 32).

Pentecostes — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1476).

Santo António — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1768).

Anunciação — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1769).

Pentecostes — pintura sôbre madeira (invt.º 1770).

São João Baptista com o Sumo Pontífice — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1771).

Martírio de Santa Catarina — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1772).

Santa Catarina entre os Doutores — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1836).

Degolação de Santa Catarina — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1837).

S. José e uma Santa — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1029).

S. Gregório — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1071).

FEVEREIRO

A Virgem, o Menino e dois Anjos — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 298).

São Jerónimo — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 397).

Adoração do Magos — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 33).

Presépio — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 37).

MARÇO

Aparição de Cristo aos Apóstolos — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 48).

Nossa Senhora, o Menino e Santa Ana — pintura sôbre madeira (invt.º n,º 1073).

São Pedro — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1828).

Santo André e o Rei David — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1801).

São João Evangelista — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1239).

ABRIL

São João Evangelista e São Tiago — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 855).

Santa Clara ostentando uma custódia — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 981).

Instituïção da Eucaristia — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 65).

Santo André — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1726).

MAIO

Anunciação — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 36).

Pentecostes — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 66).

JULHO

A Virgem, o Menino Jesus e Santos — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1792).

São Jerónimo — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1796).

AGOSTO

Sacrifício de S. Bartolomeu — pintura sôbre madeira (invt.º n.º 1782).

B) RESTAURO DE MÓVEIS

Trabalhos realizados na oficina de marcenaria dêste Museu durante o ano de 1940

FEVEREIRO — Reparação dos seguintes móveis: três caixas de relógio axaroadas e douradas; mesa de pau santo, grande, com abas; duas estantes de missal com as bases e parte superior entalhadas e com guarnecimento dourado.

MARÇO — Reparação dos seguintes móveis: três bancos de nogueira com fundos e costas de couro; cinco cadeiras com costas e pés entalhados; arca de sicupira negra.

ABRIL — Reparação dos seguintes móveis: arca indo-portuguesa; contador de pau santo e tremidos; seis cadeiras de braços de nogueira; credência dourada e entalhada; banco grande de nogueira entalhada.

MAIO — Reparação dos seguintes móveis: moldura antiga de carvalho, entalhada; secretária de nogueira com oito pés; cadeira D. João V; duas cadeiras do século XVIII, de nogueira, entalhadas; mesa indo-portuguesa.

JUNHO — Reparação de uma mesa de plátano, com quatro gavetas e constru-

ção de uma moldura de carvalho em estilo Renascença, entalhada e dourada, destinada ao quadro *A Virgem, o Menino e Santos*, de Holbein.

JULHO — Reparação dos seguintes móveis: duas caixas de relógio, axaroadas uma a vermelho e outra a ouro e negro.

AGOSTO — Reparação dos seguintes móveis: seis bancos de pau santo, sendo quatro de quatro lugares e dois de dois lugares; maquineta de pau santo.

SETEMBRO — Reparação dos seguintes móveis: Seis bancos de torcidos com fundos de couro, estofados; duas mesas indo-portuguesas; duas cadeiras com fundos e costas de couro. Parquetagem em dois quadros antigos.

OUTUBRO — Reparação dos seguintes móveis: armário Renascença, entalhado; bufete de pau santo; tremó entalhado e dourado.

DEZEMBRO — Reparação dos seguintes móveis: mesa redonda de mogno polido; mesa de pés torneados e tampo de embutidos; duas cómodas, pequenas, de violeta; mesa para jôgo de damas, de mogno; arca indo-portuguesa, entalhada.

VII) INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA

A) TRABALHOS REALIZADOS RADIOGRAFIAS

Devido à ausência no estrangeiro do Sr. Dr. Manuel Valadares, não se obtiveram radiografias de quadros durante o ano de 1940. Entretanto, muitas pinturas foram fotografadas à luz razante, enriquecendo-se assim o arquivo desta especialidade.

B) COMPRA DE MATERIAL

Uma peça Universal intermediária «Miflex-Contax», com obturador Clio e tubo de observação (para micro-fotografia).

Transformador intermediário para aplicar ao aparelho de Raios X.

Objectiva acromática.

Lâmpada microscópica «Busch», com ampola de baixa voltagem e resistência.

MUSEU DOS CÔCHES

I — AQUISIÇÕES DE OBRAS DE ARTE

A) OURIVESARIA

Duas fivelas de prata, grandes. Compradas a um particular.

Uma fivela de cinturão. Comprada a um particular.

Quatro fivelas de calção, com pedras. Compradas a um particular.

Duas fivelas quadradas, de prata com minas novas. Compradas a um particular.

Quatro fivelões grandes, e dois mais pequenos, que pertenceram a um côche antigo. Comprados num estabelecimento.

B) INDUMENTÁRIA

Três corpetes para senhora, do século XVIII, em seda e gorgorão de matiz. Comprados a um particular.

Vestido de seda azul, dos fins do século XVIII. Comprado a um particular.

C) DIVERSOS

Vinte e cinco botões diversos, do século XVIII, para casaca, prata e cobre com pedras falsas, minas novas e esmaltes. Comprados numa ourivesaria.

D) VISITANTES (DURANTE O ANO DE 1940)

Mês	Entradas pagas	Entradas grátis	Visitas colectivas	Total	Ano de 1939 Total
Janeiro	244	1.053	60	1.357	2.061
Fevereiro	194	1.538	30	1.762	3.985
Março	262	2.290	26	2.578	4.274
Abril	280	2.383	—	2.663	5.580
Maio	392	2.294	128	2.814	4.821
Junho	396	2.345	57	2.798	5.160
Julho	590	1.231	—	1.821	3.864
Agôsto	886	1.327	25	2.238	4.502
Setembro	1.912	4.259	42	6.213	2.513
Outubro	2.580	4.683	16	7.279	3.742
Novembro	1.574	3.548	92	5.214	3.502
Dezembro	330	663	—	993	1.345
	9.040	27.614	476	37.730	45.349

Diferença para menos em 1940: 7.619 visitantes.

Entradas de visitantes pagas no ano de 1939:	6.760 a 2$50	16.900$00
» » » » » » » 1940:	9.640 » 2$50	24.100$00
Diferença para mais:	2.880	7.200$00

E) VISITAS COLECTIVAS (DESDOBRAMENTO DO MAPA ANTERIOR)

Mês	Designação	Quantidade
Janeiro	Escola Ferreira Borges	60
Fevereiro	Liceu Camões	30
Março	Liceu Camões	26
Maio	Colégio de Santa Catarina	26
»	Escola de S. Pedro de Alcântara	17
»	Os velhos colonos	85
Junho	Escola da Venda Nova	57
Agôsto	Corpo Nacional de Escuta — Pôrto	25
Setembro	Professorado Primário	42
Outubro	Escola Inglesa	16
Novembro	Colégio de Vila Real	32
»	Liceu de Vizeu	60
	Total	476

Lisboa, 15 de Fevereiro de 1941.

O DIRECTOR DOS MUSEUS NACIONAIS DE ARTE ANTIGA

a) JOÃO COUTO

A COLECÇÃO DE PRATAS RELIGIOSAS E PROFANAS DO MUSEU DAS JANELAS VERDES

ENTRE os mais importantes núcleos de pratas antigas existentes em Portugal, dos quais menciono os de Lisboa, Coimbra, Guimarães, Arouca, Évora, etc., avulta, pela quantidade e pela qualidade das peças que o compõem, o do Museu das Janelas Verdes.

Constituído, principalmente, por obras realizadas por artistas ou oficinas nacionais, não deixam de entrar em tão célebre agrupamento, peças devidas a ourives estrangeiros, em particular espanhois, franceses, alemãis e italianos. A Baixela da Antiga Côrte Portuguesa pode considerar-se dos mais completos e notáveis conjuntos de prata francesa setecentista, e algumas obras, como a cruz de Belém, atribuída por José de Figueiredo a Felipe Holbein, 1.° (1), o cális espanhol de 1582, etc., são exemplos do exercício dêste nobre ofício noutras nações da Europa.

Vamos, por hoje, dar sucinta ideia a respeito da história e do valor do grupo português, da colecção de Lisboa.

Semelhantemente ao que acontece com outras colecções de obras de arte pertencentes ao Museu das Janelas Verdes, a da ourivesaria pode dividir-se, tomando por base a época da sua encorporação, em dois grandes agrupamentos — o fundo antigo, constituído por obras entradas anteriormente a 1910, e tôdas aquelas que vieram para o Museu depois daquela data.

O fundo antigo compõe-se essencialmente das peças dos conventos extintos em 1834 e está longe de corresponder à riqueza então arrecadada, da qual podemos fazer ideia pelas «Contas correntes dos objectos preciosos de ouro, prata e jóias que pertenceram aos conventos suprimidos do Continente do Reino», publicadas pela Imprensa Nacional de Lisboa, em 1842. É certo que estes objectos, então arrecadados, tiveram vários destinos: uns foram amoedados ou vendidos na Casa da Moeda; outros vendidos nos diversos distritos do Continente; outros distribuídos na conformidade do Decreto de 30 de Maio de 1834; finalmente apartaram-se «os objectos que se acham depositados na Casa da Moeda, pela maior parte por se considerarem dignos de serem colocados nos Museus, como peças de primoroso trabalho, raras, históricas ou célebres por sua antiguidade».

Por portaria de 29 de Dezembro de 1836 «foi ordenado ao Provedor da Casa da Moeda que, dentre os objectos ali depositados, que pertenceram aos extintos conventos se não destruíssem os que tivessem valor artístico e que ali se conservassem até que a Academia Real de Belas Artes tivesse local apropriado para as receber» (1).

Em 1870 são entregues à Academia Real de Belas Artes, pelo Ministério da Fazenda, «dois pendões e uma urna de prata que pertenciam ao Tribunal da Inquisição e diversos objectos de prata

(1) *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, III, pág. 56.

(1) *Actas da Academia Real das Belas Artes.*

e ouro que haviam pertencido aos extintos conventos e que se achavam depositados na Casa da Moeda ([1])». Estas peças, que figuraram como tantas outras, na célebre Exposição de Arte Ornamental de 1882, ficaram depois a pertencer ao fundo do Museu Nacional de Belas Artes.

A maioria das obras provêm dos *conventos extintos*, e algumas figuram no inventário com esta vaga designação por não ter sido, até hoje, possível averiguar qual a sua origem. certa Assim, aparecem cotas como esta: *Alentejo, convento extinto.*

Origens descriminadas são as do Mosteiro de Alcobaça; dos Conventos de Almodovar; de São Domingos, de Aveiro; da Esperança, de N. Sr.ª da Conceição e de Santa Clara, todos de Beja; da Conceição, de Chaves; de Semide, no têrmo de Coimbra; de São Domingos, de Elvas; do Salvador, do Espinheiro; do Paraíso e de Santa Clara, de Évora; das Maltezas, de Estremôs; do recolhimento da rua da Rosa, do Mosteiro de Belém, da Madre de Deus, do Convento de Santo Agostinho, do Grilo, do de Santa Joana, todos de Lisboa; de Santa Clara e de São Bento, do Pôrto; das Donas e de Santa Clara, de Santarém; de Santa Iria e de Santo António (Ordem de Cristo), de Tomar; do Bom Pastor, de Viana do Alentejo; do Carmo, da Vidigueira; de Santa Clara, de Vila do Conde. Fizeram-se ainda incorporações de Carnide, de Colares, igrejas e capelas de Lisboa (Graça, Pena, Bemposta), Biblioteca Nacional, Academia Nacional de Belas Artes, Asilo D. Maria Pia, Ministério da Marinha e Ultramar, etc., todos de Lisboa, Prelazia de Tete (Moçambique), Paço de Arcos, Portalegre, Setúbal, Trevões, etc.

As incorporações por intermédio da Caixa Geral de Depósitos, em número apreciável, tiveram lugar em várias épocas, quer no período inicial, quer depois de 1910. A partir desta data deram ainda entrada no Museu objectos provenientes dos conventos de Santa Teresa e São Lourenço, de Carnide; do Sacramento (Alcântara), das Albertas, de Santos-o-Novo, de São José, da Graça e de vários recolhimentos e congregações — S. Cristóvão, Salvador, Salésias, em Lisboa; de Leiria, do Barro, Varatojo, etc.; de igrejas ou de instituïções sitas em vários pontos do país (Alcabideche, Alcanena, Alvaiázere, Arronches, Azoia, Barcarena, Barreiro, Benfica, Bombarral, Bragança, Carcavelos, Colares, Coimbra, Elvas, Évora, Frielas, Funchal, Guimarãis, Lisboa, Loures, Palhais, Santarém, Santo António do Tojal, Viana do Castelo), tendo muitas destas peças passado ou pela Casa da Moeda, ou pela Caixa Geral de Depósitos; finalmente do Hospital de São José, do Museu Militar, de compras efectuadas directamente ao possuïdor ou em leilão, etc.

O valor das obras recolhidas é muito variado. Sobreleva sempre o das peças religiosas. À sua oportuna apartação para o Estado, que as guardou cuidadosamente, devemos, de-certo, a posse de núcleos que nos permitem hoje avaliar da importância da ourivesaria portuguesa, não só no aspecto artístico como acêrca da qualidade do fabrico.

As peças capitais da colecção do Mu-

([1]) *Actas da Academia Real das Belas Artes.*

seu têm estado sempre expostas ao público. Das que se encontram arrecadadas, algumas têm méritos para figurar nas vitrines. Com umas e com outras é possível, dentro de certos agrupamentos, acompanhar com intervalos de curta duração, a evolução do trabalho nas oficinas nacionais, Tentei já esboçá-la no que diz respeito à evolução do ofício ([1]) e, em especial, à evolução dos cálices ([2]). Poderia ainda, com proveito, realizar trabalho idêntico no capítulo referente às custódias ([3]) e às cruzes.

A colecção compõe-se, em obras importantes, de 469 peças. Outras de menos valia devem ainda ser consideradas para efeitos de análise e estudo. Vamos mencionar os agrupamentos e as peças datadas que cada um contém e, por aí, já o leitor pode imaginar o interêsse que o conjunto apresenta para os que quiserem dedicar-se ao estudo dêste importante ramo das artes decorativas portuguesas:

Cálices — 46 peças dos séculos XII a XVIII, das quais sete datadas: 1513, 1546-1547, 1612, 1710, 1724, 1768, 1778.

Custódias — 34 peças dos séculos XV a XVIII, das quais cinco datadas de 1412, 1506, 1563, 1634, 1764.

Cruzes (processionais, de altar e relicários) — 30 peças dos séculos XIV a XVIII, das quais cinco datadas de 1214, 1624, 1702, 1720, 1813.

Campainhas — 4 peças, séculos XVII a XVIII.

Caldeirinhas e hissopes — 10 peças, séculos XVI a XIX.

Galhetas — 2 peças dos séculos XVII e XVIII, das quais uma datada de 1679.

Sacras — 8 peças, século XVII.

Cofres — 21 peças dos séculos XV a XVIII, das quais uma datada de 1761.

Estantes — 3 peças dos séculos XVI e XVII, das quais uma datada de 1703.

Coroas e resplendores — 67 peças dos séculos XV a XVIII, das quais uma datada de 1703.

Castiçais — 97 peças dos séculos XVII a XIX, das quais duas datadas de 1818.

Taças e fruteiros — 38 peças, séculos XVII a XIX.

Jarros e bacias — 8 peças do século XVIII, das quais uma datada de 1761.

Píxides — 7 peças dos séculos XVI a XIX, das quais uma datada de 1766.

Porta-pazes — 9 peças dos séculos XVI e XVII, das quais uma datada de 1534.

Relicários — 11 peças dos séculos XV a XVI, das quais uma datada de 1840.

Turíbulos e navetas — 17 peças, séculos XVI a XVIII.

Báculos — 6 peças, séculos XVII e XVIII.

Imagens — 4 peças dos séculos XVI e XVII, das quais uma datada de 1636.

Ciriais — 10 peças, séculos XVI a XVIII.

Como se vê, o maior número de peças expostas é de uso religioso. Peças portuguesas de uso profano são raras na colecção do Museu das Janelas Verdes, tendo sido difícil organizar a única vitrine que, no conjunto, representa esta modalidade

---

([1]) João Couto — *Ourivesaria Portuguesa*. Lisboa, 1929

([2]) João Couto. — *Evolução dos cálices na ourivesaria portuguesa dos séculos XII ao XVIII*. «Esmeralda», n.os 24 a 30 Lisboa, 1927.

([3]) Em conferência realizada no Museu das Janelas Verdes para os Conservadores tirocinantes, na noite de 19 de Dezembro de 1940, li um estudo sôbre a evolução das custódias em Portugal.

do ofício. Entretanto, a produção foi grande, conforme consta dos documentos. Nas colecções do Estado, especialmente nos Palácios Nacionais, existem objectos magníficos, tais como os jarros e bacias. Têm-nos também passado pelas mãos excelentes obras que estão na posse de particulares. E nos painéis que figuraram na última Exposição dos Primitivos Portugueses, tivemos ocasião de ver quanto, no século XVI, foi rica em qualidade a produção das obras civis, pois os pintores a deixaram ali representada, ornamentando os escaparates, servindo para transporte das oferendas nas cenas da adoração do Menino pelos reis Magos, ou ainda exemplificada nas magníficas lanternas que iluminam o Templo nas cênas da circuncisão ou da apresentação de Jesus.

É de esperar que ainda um dia seja possível averiguar, de certeza, os nomes de muitos ourives cujos punções figuram nos objectos da colecção. Tôdas aquelas que estão marcadas têm, usualmente, além das iniciais do artífice, o punção da cidade. Uma vem assinada por extenso «João Luís Freire». Podemos ainda dizer que, entre 100 peças marcadas, cêrca de metade tem o punção de Lisboa, sendo as restantes do Pôrto, Évora, Setúbal, etc. As peças marcadas da colecção são tôdas dos séculos XVII e XVIII, e a mais antiga é uma custódia-cális que tem a data de 1634 e o monograma P. M. F.

A partir do século XII, tôdas as épocas, todos os estilos, tôdas as técnicas, estão representadas na nossa colecção. No opúsculo «Ourivesaria Portuguesa», esbocei a evolução desta arte no nosso país, através das peças capitais que ainda possuímos. Para êsse ensaio o grupo de Lisboa contribui com alguns exemplares fundamentais. Bastaria mencionar os cálices ducentistas de Alcobaça; a cruz trecentista conhecida pelo nome do seu doador, Sancho I; a custódia quatrocentista e a cruz processional de Alcobaça; a custódia de Belém; os cálices manuelinos e a ampulheta com as armas do rei Venturoso; o porta-paz do Espinheiro; certas peças do renascimento, entre elas o cális datado da era de 1551, com as armas do Bispo de Coimbra, D. Jorge de Almeida, e o relicário em ouro e esmaltes da Madre de Deus, ostentando o camaroeiro nas bases das pilastras; o báculo seiscentista do Convento da Avè Maria, do Porto, e a cruz-relicário da Comendadeira de Santos; enfim o precioso conjunto de custódias e cálices do século XVIII, entre as quais é de mencionar a custódia de prata dourada, coberta de pedras finas, desenhada, segundo parece, por Ludovice — para que se celebre o mérito e a fama de que é digno êste formoso e opulento conjunto. As peças indo-portuguesas da Vidigueira ([1]), as sacras de Tete ([2]) e outras, dando certo ar de exotismo à colecção, permitem o estudo das influências que resultaram do contacto dos nossos artistas com estilos e processos de longínquas terras.

Se considerarmos que o núcleo das peças de carácter religioso é, como se

---

([1]) Cf. João Couto. — *Alguns subsídios para o estudo técnico das peças de ourivesaria no estilo denominado indo-português.* — Lisboa, 1938.

([2]) João Couto. — *Duas sacras provenientes de Tete*, in «Moçambique», n.º 7.

disse, o mais importante, compreender-se-á que todos os esforços da Direcção do Museu, tendentes a enriquecer esta já importante secção, venham a dirigir-se no sentido de ampliar a representação da prata de uso civil.

João Couto

AINDA A PROPÓSITO DO PALÁCIO DAS JANELAS VERDES E DAS SUAS OBRAS

I

No vol. II da revista *Ethnos*, órgão do Instituto de Arqueologia, História e Etnografia, publicou o distinto investigador Sr. Ernesto Ennes um valioso estudo intitulado *O Dr. Matias Aires Ramos da Silva de Eça e o Palácio das Janelas Verdes* em que, dando a propósito importantes informes àcêrca das obras efectuadas em várias épocas no vasto edifício em que hoje se encontra instalado o nosso primeiro museu, esclarece por forma decisiva o famoso caso da sua aquisição por Paulo de Carvalho e Mendonça, irmão do Marquês de Pombal, por intermédio e com o dinheiro do inquilino do mesmo, o negociante holandês Daniel Gildemeester, transacção que, não obstante feita a coberto da lei, pelas estranhas circunstâncias que a tornaram possível e que o autor põe a nú, se poderá qualificar de pura extorsão, justificando-se cabalmente que o proprietário espoliado viesse mais tarde, quando a mudança do ambiente político lho permitiu, queixar-se perante os tribunais de ter sido vítima de «lesão enormíssima».

Embora não tenha podido encontrar o processo original da demanda a que essa transacção deu depois lugar, apesar das diligentes pesquizas feitas nesse sentido, o Sr. Ernesto Ennes revela-nos o desenrolar e o desfêcho da questão por uma das peças do mesmo — a *Alegação final a favor do Conde de Oeiras* pelo jurisconsulto Nicolau Lopes da Costa, advogado de Pombal — que corre impressa em raro folheto que outros autores que se ocuparam do caso não conseguiram conhecer e ao qual vem apensa, entre outros documentos, a sentença, dada já contra o 2.º Conde de Oeiras e com data de 23 de Julho de 1785, que decidiu o malfadado pleito (1).

---

(1) *Alegação final a favor do... Conde de Oeiras sôbre a reinvidicação das casas chamadas o Palacio das Janelas Verdes na causa que lhe moveo com o inculcado pre-texto de lesão enormissima o author Manoel Inacio Ramos da Silva de Eça no juizo da comissão para se julgar em huma só instancia. Decreto por que sua S. M. Fidelissima fora servida mandar, que os juizes da causa déssem os seus votos por escrito. Tenções dos quatro ministros que o forão na causa, dando o terceiro o seu voto, segundo o merecimento dos autos, a favor do Excellentissimo R. para ser absoluto do pedido; e vão tambem traduzidos fielmente em portuguez. Sentença dada contra o Excellentissimo Reo. Embargos com que a provou no transito da Chancelaria, mostrando em sentido de verdade a muita justiça,*

Conheciamos já êsse trabalho graças à amabilidade do autor que teve a deferência para comnosco de no-lo confiar, consentindo-nos a sua leitura, pela qual tivemos a satisfação de verificar que o que escreveramos anteriormente a respeito das obras efectuadas no palácio [1], baseando-nos em escassas referências colhidas nos documentos publicados pelo Sr. Marquês de Rio Maior, era mais ou menos corroborado pelos informes mais minuciosos que o Sr. Ernesto Ennes traz agora a lume e comenta tão judiciosamente. Sòmente aguardávamos a sua publicação para dêle aproveitarmos, com a devida vénia, o que pudesse servir para desenvolver, completar e, porventura, corrigir o já dito.

Mas a parte averiguada relativa pròpriamente à história do palácio, especialmente à sua venda e ao pleito a que esta deu origem, apresenta tais novidades e traz tão importantes rectificações e esclarecimentos ao que até aqui se sabia, que importa fazer-lhe referência, tanto mais que a *Alegação*, cujo conhecimento devemos ainda ao Sr. Ernesto Ennes que nos quiz gentilmente indicar a sua cota na Biblioteca Nacional, nos dá mais algumas notícias que o distinto escritor não utilizou, decerto por nada adiantarem à sua exposição, mas que têm interêsse para a história da casa e, porisso, convém aqui arquivar [1].

A primeira revelação de valia que o autor nos oferece é que, ao contrário do que se supunha, nem o palácio fôra comprado ao seu edificador Francisco de Távora, 1.º Conde de Alvor [2], por Matias Aires, pois, à morte daquele, ocorrida em 1710, êste contava apenas 5 anos de idade, nem arrematado entre os bens confiscados aos Távoras em conseqüência do atentado contra D. José, mas muito antes, em 1744 [3]. Quatro anos antes o Provedor da Moeda havia tomado ao 2.º Conde de Alvor, Bernardo António de Távora, por 23.000 cruzados «o direito de remir» [4] que êste, após se ter concertado com os executantes [5], arrematara em 20 de Maio de 1727 por 200.000 réis com a obrigação de repôr a quantia de 22.000 cruzados e 120.000 réis por que D. Rodrigo de Sousa Coutinho o comprara por arrematação em praça conseqüente de penhora seguida de execução movida sôbre os bens do 1.º Conde pelos herdeiros de D. Maria da Costa, viúva

---

que lhe assiste — Lisboa, na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, M. DCC LXXXVI. Há ainda outra peça jurídica impressa àcêrca do mesmo caso — *Alegação... do Marquez de Pombal na causa do libello, que lhe move sobre as Casas das Janellas Verdes, etc* .. — Lisboa, na Oficina de José de Aquino de Bulhoens, M. DCC. LXXXVI — mas não adianta nada ao que diz a primeira.

(1) Veja-se *Dois tetos estucados do Palácio das Janelas Verdes e as obras realizadas pelo inquilino Gildemeester*, in «Boletim dos M. N. A. A.», vol. I, págs. 107 e segs.

---

(1) Sempre que citarmos o trabalho do Sr. Ernesto Ennes reportar-nos-emos à paginação da separata feita pelo autor.

(2) As casas constituíam um prazo cujo domínio directo pertencia ao Real Mosteiro de Santos, com o fôro anual de 1.960 réis (*Aleg.*, pág. 26).

(3) E. Ennes, pág. 12.

(4) E. Ennes, pág. 9. A escritura foi confirmada em 8 de Junho do mesmo ano (*Alegação*, pág. 11).

(5) *Aleg.* pág. 12.

de D. Fernando de Almada, a quem o dito Conde ficara a dever importante quantia ([1]). D. Rodrigo foi citado para aceitar a remissão em 11 de Outubro de 1743 e a efectivação da transmissão do direito a Matias Aires só se verificou por escritura de ratificação de 20 de Março de 1744 ([2]).

De posse da casa, em que mais tarde havia de redigir as suas *Reflexões sôbre a Vaidade dos Homens*, obra que o acreditaria como um dos nossos mais notáveis moralistas, o Dr. Matias Aires ampliou a sua área com uns quintais, um dos quais tirou por demanda à viúva de D. Rodrigo ([3]), fêz-lhe consideráveis benfeitorias que orçaram por 50.000 cruzados e passou a habitá-la ([4]), vivendo nela até ao tempo do terramoto, época em que a abandonou para sempre.

A alienação forçada do palácio após a morte de Matias Aires teve origem em causas íntimas e familiares. O Provedor da Moeda, que faleceu em 1763, deixou dois filhos naturais, José Aires e Manuel Inácio, e desejando beneficiar o segundo, legou-lhe por testamento todos os bens livres, instituindo em seu favor novo vínculo com as casas das Janelas Verdes, com tôdas as suas dependências, pertencese terrenos anexos, isto em detrimento do primeiro a quem coube sòmente a administração do morgadio de Agualva.

([1]) E. Ennes, pág. 9.

([2]) *Aleg.*, pág. 11.

([3]) E. Ennes, pág. 14.

([4]) O palácio andava de há muito arrendado e o último inquilino fôra o 2.° Marquês das Minas, D. António Luís de Sousa, que o despejou para nele se instalar o novo senhorio (*Aleg.*, pág. 23).

Não se conformou o primogénito com esta disposição do testamento paterno e veio alegar a sua ilegitimidade, com o fundamento de que Matias Aires não podia vincular êsses bens, porisso que não só a casa tinha dívidas, mas que o montante do primeiro vínculo não estava ainda integralmente realizado, pelo que sòmente depois de deduzidos êsses encargos da parte disponível poderia com o remanescente instituir novo morgadio.

A irmã de Matias Aires, D. Teresa Margarida da Silva e Orta, vem por seu lado agravar a questão, pretendendo anular o testamento e requerendo o sequestro de tôdos os bens. A seu tempo, o filho mais novo pede dispensa de idade para conclusão do inventário e assim poder entrar na posse da herança. O deferimento implicaria o levantamento do sequestro lançado sôbre os bens.

É nesta altura que é posta em prática a cavilosa maquinação pela qual se subtraíu ao pobre secundogénito a posse do suntuoso edifício que encabeçava o novo vínculo instítuído pelo pai em seu benefício. Supõe o Sr. Ernesto Ennes, e os factos subseqüentes não o desmentem, antes o confirmam, que tal manobra, verdadeiramente maquiavélica, tivesse sido conchavada e movida pelo inquilino do palácio, Daniel Gildemeester, que o habitava desde 1762 ([1]).

Antecipando-se ao levantamento do sequestro e sob o pretexto de que Matias Aires ficara a dever ao vínculo de

([1]) O inquilino anterior tinha sido o Embaixador da Alemanha, Conde de Kevenhuller-Metch, que pagava de renda 1.200$000 réis Gildemeester passou a pagar a mesma renda, com a cláusula de se lhe ter em conta a importância das obras que fizesse. (E. Ennes, pág. 13)

Agualva, instituído pelo pai, a quantia de 9.931$960 réis, alguém consegue promover a penhora das casas das Janelas Verdes em 14 de Abril de 1768 e logo a seguir a abertura de praça pública para venda das mesmas. Nesse alguém adivinha-se a pessoa de Gildemeester que para poder executar o golpe decerto moveria altas influências e não deixaria de tocar a mola da concussão; e é êle quem por fim aparece, em 28 de Maio, com procuração de Paulo de Carvalho, a arrematá-las para êste pela quantia de 30.000 cruzados, isto é, doze contos de réis ([1])!

Eis como, mercê duma manobra sem escrúpulos, se arranca ao proprietário por pouco mais de um têrço do valor, o magnífico palácio em que Matias Aires dizia ter dispendido à volta de 80.000 cruzados ([2])!

Mas, pior ainda, a importância por que o prédio foi arrematado não foi paga integralmente. Gildemeester, estribado no seu contrato de arrendamento que lhe garantia o reembolso dos gastos feitos em benfeitorias, obtém que lhe sejam descontados 5.519$960 réis que alegava ter gasto com obras na casa e a diferença paga-a não em metal sonante, mas com dez acções da Companhia de Pernambuco de que se queria ver livre ([3]).

E com o novo proprietário arruma Gildemeester a questão, fazendo um contrato de arrendamento por três anos e quitação da renda de 1.200$00 anuais por dez anos o que correspondia aos doze contos de réis da compra, aliás não inteiramente desembolsados.

Preguntar-se-á por que razão o argentário holandês não comprou o palácio para si, já que o pagou, embora da maneira que vimos. É nisto exactamente que se revela tôda a sua astúcia. Homem com o sentido prático dos negócios, não lhe interessava nada possuir um enorme casarão, cuja propriedade acarretaria pesadas contribuïções e consideráveis encargos de conservação e de que poderia ter de desfazer-se com os prejuízos de tôdas as liquidações rápidas se dum momento para o outro tivesse de abandonar o país; interessava-lhe, sim, disfrutá-lo, como se fôsse seu, sem lhe poderem aumentar a renda e com a garantia de poder indemnizar-se, ainda que a pouco e pouco e debitando-as à conta do senhorio, das quantias que viesse a gastar nas obras que a fantasia lhe ditasse. E, sobretudo, sabia que a sua pessoa não tinha a intangibilidade de que gozava a do irmão do Marquês de Pombal, e que se quizesse fazer a operação directamente para si, nas condições em que a maquinou, ou não o conseguiria, ou se o conseguisse, se veria logo enredado em demandas que lhe poderiam trazer grossos dissabores. Foi por isso que buscou em Paulo de Carvalho, engodando-o com a perspectiva de vir a ter um palácio de graça, um «para-raios» que o puzesse ao abrigo, como pôs, de tôdas as emergências futuras. Quem ousaria envolver-se em pleitos e chamar aos tribunais o Inquisidor Geral do Reino, o irmão do Ministro todo poderoso de D. José?

De facto, como previu Gildemeester,

([1]) E. Ennes, pág. 14.

([2]) Carta a Francisco Mendes de Gois, *in* E. Ennes, pág. 8.

([3]) E. Ennes, pág. 15. Estas acções valiam ao tempo 6.480$00 réis (*Aleg.*, pág. 33).

só muito mais tarde, morto já Paulo de Carvalho e apeado o Marquês do seu alto pedestal, é que Manuel Inácio Ramos da Silva de Eça se sentiu com fôrças para intentar uma acção de reivindicação do palácio de que fôra esbulhado, acção que se arrastou para além de 1786. Entretanto, Gildemeester foi disfrutando tranqüilamente a casa durante todos êstes anos, defendido por sucessivos contratos de arrendamento em que se ia sempre garantindo das despezas feitas com obras e das quantias emprestadas aos irmãos do Marquês, isto enquanto êste e o herdeiro do antigo proprietário se debatiam perante os tribunais pelo direito de propriedade. E mesmo após aquela data, por sua morte ou retirada, ainda ali permaneceu o filho até cêrca de 1793.

Pela *Alegação final* podem deduzir-se os fundamentos da acção intentada pelo filho do Dr. Matias Aires contra o Marquês de Pombal. Além de alegar diversas causas de nulidade por falta de cumprimento de formalidades legais que invalidavam a transacção, procurou a acusação demonstrar o elevado valor do prédio à data da arrematação de modo a provar que esta fôra dolosa e constituíra «lesão enormíssima». Alegava a acusação, expressa por vezes em têrmos bastante duros, que o palácio, com as obras que Matias Aires fizera, ficara a êste por 80.000 cruzados, ou sejam 32 contos de réis; que os louvados do autor acordaram em que o seu valor à data da arrematação devia de ser de 70.000 cruzados [1]; que, embora andasse arrendado por 3.000 cruzados, valia bem 4.000 e que em 1756, após o terramoto, chegara mesmo a render 7.000; que se Matias Aires o tinha arrendado apenas por 3.000 cruzados ao diplomata alemão Conde de Kevenhuller-Metch, devera-se isso a imposição do Marquês de Pombal, como se provava por uma carta dêste ao primeiro; que a arrematação pelos 12.000.000 réis só fôra possível porque Paulo de Carvalho afastara da praça, pelo pêso do seu nome e mesmo com pressões, os outros pretendentes [1]; e que além disso e contra o prescrito pela Ordenação se não pagara integralmente a importância por que fôra arrematado porque Paulo de Carvalho exigira que no valor da arrematação fôsse logo descontado o crédito reclamado por Gildemeester [2].

Todo o esfôrço da defeza se orientou no sentido de destruir uma a uma estas argüições, incidindo especialmente na questão do valor, que computava muito abaixo do que a acusação pretendia. Por forma extremamente hábil e com grande vivacidade, o advogado da Casa Pombal empregou tôda a sua dialética em tentar provar que a transacção fôra legítima e

(1) E' possível que o palácio não tivesse êsse valor; os 50.000 cruzados gastos por Matias Aires teriam sido, ao que parece, dispendidos em decorações internas que em regra não influem grandemente na valorização dos prédios e em reparações de que o edifício constantemente precisava; mas considerando que andava arrendado por 3.000 cruzados ou seja 1.200$000 réis (e esta era a renda mais baixa que tivera), o que representa dez por cento do preço da arrematação, verifica-se que êste foi muito baixo, pois essa taxa de rendimento, muito elevada para hoje em dia, seria para aquele tempo exageradíssima.

(1) *Aleg.*, pág. 8.

(2) *Aleg.*, pág. 32.

que o prédio ao tempo da arrematação por Paulo de Carvalho não passava dum esplêndido edifício arrüinado. A necessidade de esclarecer êste ponto para elucidação dos dignos desembargadores que compunham a comissão especial nomeada para julgar a causa e o interêsse de cada uma das partes de fazer vingar o seu modo de ver, deu lugar a diversas vistorias e avaliações da casa por louvados ajuramentados, a que a *Alegação* freqüentemente alude e de que mesmo transcreve os passos mais importantes. Foi por aí, na falta do texto completo incluso no perdido processo, que o Sr. Ernesto Ennes nos pôde dar a conhecer a índole das obras efectuadas em diversos períodos.

Baseando-se no depoiamento de dez testemunhas escolhidas entre mestres de obras e carpinteiros, alguns dos quais eram os próprios executantes das benfeitorias efectuadas, tentou a defeza convencer de que o palácio, muito mal conservado ao tempo da compra por Matias Aires, pràticamente em nada fôra beneficiado e valorizado por êste, tendo passado às mãos de Paulo de Carvalho em estado de quási ruína. Se Matias Aires nele gastara 50.000 cruzados como se alegava, essa quantia fôra dispendida em decorações que não representavam valorização da parte arquitectónica e, principalmente, absorvida em reparações que o prédio requeria constantemente, o que só demonstrava o seu mau estado de conservação. Achava, portanto, justo o valor de 46.000 cruzados, ou sejam 18.400$000 réis [1], que os louvados do réu consideravam que a casa devia ter

[1] *Aleg.*, pág. 26.

ao ser arrematada para Paulo de Carvalho em oposição aos 70.000 cruzados em que a avaliavam os do autor [1]. Ora dessa importância havia que deduzir ainda o valor do domínio directo que pertencia a outrem, de modo que o domínio útil, pelas suas contas, poderia valer quando muito 15.333$334 réis, o que para 12.000$000 por que fôra arrematada não representava uma diferença tal que justificasse na acção movida o fundamento de «lesão enorme» e muito menos de «lesão enormíssima» [2].

O excelente estado e magnífico aspecto que o palácio apresentava na ocasião devia-se exclusivamente às benfeitorias introduzidas já no tempo dos Carvalhos, especialmente às efectuadas no período 1774-1775 [3].

Quanto ao valor locativo, não deveria êste ultrapassar os 3.000 cruzados e se chegara depois do terramoto a 7.000 isso devia-se a um subterfúgio de Matias Aires que, para iludir disposições então postas em vigor, metera na casa três inquilinos a pagarem rendas que somavam tal quantia [4].

A defeza rebateu ainda dois pontos graves da acusação: a nulidade da transacção com fundamento de não ter sido paga na totalidade a importância da arrematação, tendo-se descontado nela indevidamente o valor da dívida a Gildemeester, o que fôra contrário à lei [5]; e a afirmação de que houvera coacção sôbre a praça por parte de Paulo de Carvalho, afirmação que considerou fan-

[1] *Aleg.*, pág 22.
[2] *Aleg.*, pág. 13.
[3] *Aleg.*, pág. 23.
[4] *Aleg.*, pág. 22.
[5] *Aleg.*, pág. 32.

tasiosa porque a praça abrira em 15 de Abril e até 16 de Maio estivera deserta, tendo a arrematação sido feita sòmente em 27 do mesmo mês e nada impedindo, portanto, que neste espaço de tempo outros pretendentes fizessem os seus lances [1].

Não obstante o brilho e a habilidade postos na contestação, o advogado da Casa Pombal não conseguiu demover em favor do seu constituinte a opinião dos doutos magistrados da comissão especial [2]. De tôda aquela baralhada, duas coisas transpareciam nìtidamente: que o caso não se passara em termos de absoluta correcção e regularidade e que o preço da arrematação fôra, de facto, baixo.

Reconheceram os julgadores (apenas um, o Desembargador Silva Frazão, se pronunciou contràriamente) a razão que assistia a Manuel Inácio Ramos. Mas era difícil sentenciar com eqüidade em tão intrincado pleito; porisso entenderam prudentemente que a melhor doutrina a aplicar era desfazer a transacção e, seguindo o velho provérbio, dar «o seu a seu dono»: condenaram o 2.º Conde de Oeiras (o Marquês falecera em 1782 e já não chegou a ver o desfêcho da questão) a entregar a Manuel Inácio o palácio com tôdas as rendas recebidas —já sabemos quais elas foram! — desde o dia da arrematação e a pagar as custas do processo; e êste devia restituir as dez acções da Companhia de Pernambuco e Paraíba com os respectivos juros, ou o seu justo valor, e ainda a importância por que o Marquês comprara uma porção de terreno para acrescentamento do edifício [1], «tudo o mais que se tem gasto em novas obras desde o ano de 1768, até ao ano de 1775, que se julgar útil, e necessário para complemento de toda a obra» e indemnizar Gildemeester do «que se liquidar das benfeitorias feitas até ao ano de 1768» [2].

Evidentemente, a sentença foi dada com absoluta rectidão e era talvez mesmo a única que com verdadeiro espírito de justiça poderia ditar-se em face dos elementos de prova que o processo oferecia, mas não era exequível sem sério prejuízo para ambos os litigantes. O Conde de Oeiras, além de perder o palácio, teria de repor o valor correspondente a dezassete anos de rendas que não recebera e que a 1.200$000 réis por ano montavam a 20.400$000 réis, devendo ainda arcar com as custas que seriam elevadas, não falando nas despezas da defeza. Manuel Inácio reavia o seu palácio, mas teria de fazer

---

[1] *Aleg.*, pág. 8.

[2] Essa comissão era composta pelos desembargadores Simão José de Faria (juiz), José Antônio Pinto Donas Bôto, Antônio Alvares do Vale e Francisco Roberto da Silva Frazão. Só o último votou a favor da Casa Pombal.

[1] « .. o Excelentíssimo Marquês de Pombal comprou toda a porção de terreno para a parte do Nascente, que anexou às Casas, para se completar o risco do Edifício, que estava imperfeito; e pela certidão fol. 131 até fol. 140 consta adjudicar-se assim às ditas Casas sessenta e cinco palmos mais de frente, com cento e oitenta e cinco e meio de fundo, cujo terreno fôra do Desembargador Francisco Joseph da Cunha, pagando pelo dito terreno um conto de réis, e depositando para isso 1.010$101 réis, em razão de um por cento» (*Aleg.*, pág. 16; E. Ennes, pág. 19).

[2] *Aleg*, sentença do juiz Desembargador Simão J. de Faria; transcrita em E. Ennes, pág. 18.

consideráveis indemnizações, pois não só restituiria as acções (que decerto nunca lhe chegaram às mãos) ou o seu valor, arbitrado em 6.480$000 réis, com os respectivos juros que já deviam somar mais de três contos, mas era ainda forçado a pagar o terreno que não comprara, o valor de tôdas as obras efectuadas pelo inquilino, cuja extensão havemos de ver e que importariam em muitos contos de réis, e ainda um saldo a Gilmeester de obras anteriores à arrematação. Naturalmente, a liquidação seria facilitada por um encontro de contas, mas um dos contendores teria decerto de fazer a reposição da diferença. E êste deveria ter sido Manuel Inácio. Segundo esclarece o Sr. Ernesto Ennes a sentença não se executou por o autor da causa não poder cumpri-la na parte que lhe competia, sendo apenas por êsse motivo que o palácio permaneceu na posse da Casa Pombal (1). Isto é, o filho do homem que dizia ter «trinta e tantos mil cruzados de renda» (2) ao conseguir reivindicar judicialmente a herança que lhe fôra extorquida não dispunha de meios para suportar os encargos daí resultantes e via-se obrigado a perdê-la!

Gildemeester soubera tecer o enrêdo tão habilidosamente, escudara-se tão bem contra tôdas e quaisquer responsabilidades, alijando-as para cima dos ombros de outrem, que, pendesse para que lado pendesse o fiel da balança da Justiça se o caso fôsse levado perante os tribunais e mesmo que moralmente se provasse — como provou — a sua funesta acção, nunca estas lhe poderiam ser exigidas e foi mesmo o único que em face da sentença nada devendo pagar ainda teria a receber!

(1) E. Ennes, pág. 18.

(2) E. Ennes, pàg. 8.

Dissémos no nosso artigo anterior que a combinação entre Paulo de Carvalho e o argentário holandês fôra vantajosa para ambos. Mostra-nos agora o Sr. Ernesto Ennes que todos os proveitos foram para o segundo (1); Paulo de Carvalho, falecido antes de terminar o prazo do contrato de arrendamento, não chegou, de facto, a tirar o menor benefício e teria suportado despezas com impostos e outros encargos, além de que criara uma situação desairosa para a sua elevada posição. Mas se na realidade os não teve, por vir a falecer antes de poder colhê-los, isto não significa que em princípio o negócio não fôsse feito também com vantagens para êle. Não ousaremos insinuar que tivesse tido qualquer responsabilidade no que neste representa má-fé e falta de escrúpulos; na sentença que condenou os seus herdeiros por um acto cuja responsabilidade lhe pertencia, os juízes alongam-se em elogios à sua isenção e generosidade e resalvam-no de qualquer culpa; mas seria exigir demasiado da sua virtude e do seu desinterêsse crer que se prestasse a intervir num negócio que, por muito que estivesse iludido na sua boa-fé, não poderia deixar de parecer-lhe extravagante, sòmente por condescendência e amisade para com Gildemeester e não na mira de qualquer lucro pessoal.

E quanto a Pombal? Teria êste tido qualquer influência, exercido qualquer pressão para que a escura manobra

(1) E. Ennes, pág. 17.

pudesse ser levada a efeito sem reparo e oposição das entidades judiciárias e administrativas por cujas mãos correu o assunto?

A verdade é que nenhum indício permite descobrir a sua mão por traz disto tudo. Se alguma culpa se pudesse assacar contra êle, a acusação não teria deixado escapar tão precioso triunfo; de simples manigância dum negociante esperto manobrando à sombra do nome duma alta personagem, o caso tomaria as proporções de prepotência e abuso de poder cuja revelação seria a mais oportuna naquele momento em que os inimigos do Ministro destituído se encarniçavam contra êle, reclamando o julgamento dos seus actos. Ora, se no processo o Marquês fôsse inculpado de qualquer interferência no assunto, na *Alegação* far-se ia a sua defeza e nesta nada consta nesse sentido. Apenas se lhe atribue o ter obtido de Matias Aires, portanto anteriormente à arrematação, um contrato de arrendamento em condições favoráveis para o diplomata alemão e isso mesmo é o próprio juiz relator da sentença que vem dizer que o Provedor da Moeda procedera assim «movido por alguma particular razão, ou fôsse de mêdo ou do obséquio», isto é, que tanto o poderia ter feito pelo receio de incorrer no desagrado do Marquês, como pelo desejo sincero de lhe prestar um serviço [1].

Frizaremos ainda que um dos juizes que votaram contra e que, portanto, não pode ser taxado de favorável, o desembargador Donas Boto, tece, desassombradamente porque o momento não era dos mais propícios para ditirambos a Pombal, rasgado elogio à obra política e administrativa do antigo Ministro, verberando, aliás, àsperamente o holandês, cuja acção não hesita em qualificar de traficância [1].

Quando, pela fôrça das circunstâncias, como herdeiro de Paulo de Carvalho e do outro irmão, o Marquês aparece envolto no caso na estranha posição de senhorio devedor do inquilino, vemo-lo transigir resignadamente com todas as propostas dêste e não só aceitar a liquidação das dívidas dos irmãos, mas ainda consentir em obras e mais obras que Gildemeester fantasiava para sua comodidade e luxo, mas que seriam levadas à conta dêle, por meio de sucessivas prorrogações do contrato de arrendamento que cada vez mais o afastavam de vir a tomar posse efectiva do prédio e de tirar dêle qualquer rendimento. E se depois sustentou tenazmente os seus direitos perante a Justiça, foi porque, de facto, estavam em jôgo a reputação e a memória do irmão, o seu amor próprio, e ainda porque a perda da acção acarretaria importantes prejuízos com o pagamento de custas e indemnizações. Além de que, ficar vencido em semelhante pleito representaria mais um vexame e mais uma humilhação — dolorosos de sofrer e que o seu orgulho não suportaria — a juntar aos muitos que já recebera na sua desgraça o homem que tudo fôra no país!

Noutro artigo — porque êste já vai longo — ocupar-nos-emos pròpriamente

---

[1] *Aleg.*, tenção do desembargador Simão José de Faria.

[1] *Aleg.*, tenção do desembargador José António Pinto Donas Bôto.

das obras que pela *legação* agora tirada do esquecimento pelo sr. Ernesto Ennes ficámos a saber que o edifício sofreu. Entretanto, cumpre acentuar mais uma vez quão importante é a contribuïção do distinto investigador para a história, até agora mal conhecida, do Palácio das Janelas Verdes.

AUGUSTO CARDOSO PINTO.

O «RETRATO DE PERSONAGEM DESCONHECIDA» ATRIBUÍDO A CRISTÓVÃO LOPES SERÁ O DO CONDESTÁVEL D. DUARTE?

PERTENCE ao Museu das Janelas Verdes, e esteve exposto numa das salas da grande «Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI» um belo quadro, representando o retrato de um jovem (fig. 1) que tem sido sempre exibido como sendo de personagem desconhecida, e cujo trajo vem assim descrito no catálogo do Pavilhão de Portugal em Sevilha, em 1929:

«Veste bela armadura milaneza, tauxiada de oiro, de cuja gorgeira alta, sai, sôbre o fôrro vermelho, uma gola encanudada de rendas. A tiracolo, sôbre a armadura, destaca-se uma larga banda de sêda vermelha levemente alaranjada».

Esta pintura, de meados do século XVI, é atribuída a Cristóvão Lopes, nomeado pintor da câmara de D. João III, em 1551.

Àcêrca dêste quadro publicou-se um artigo no *Diário de Lisboa*, de 10 de Setembro de 1940, sob o título «Uma solução iconográfica», no qual se resume a tese do seu autor, o Sr. Correia da Costa, expressa no mesmo jornal, em 24 de Dezembro de 1939.

Baseado em presumível semelhança do retrato acima citado com os de D. Catarina e D. João III, concluia o Sr. Correia da Costa por julgar ver neste quadro o retrato de D. Sebastião, entre os 15 ou 16 anos.

Diz-nos ainda o autor dêste artigo que esta era a sua tese *até há um ano*, quando surgiu uma «interpretação concludente — são as suas palavras — à luz humana do mesmo problema, etc.». A respeito desta identificação, recebeu o autor do artigo mencionado uma carta do pintor Eduardo Malta, a qual «resolve imperiosamente o problema em suspenso». Dessa carta transcrevemos os seguintes passos: «... Você tem razão quando diz ser êle (o «Retrato de um cavaleiro») completamente semelhante nas feições a D. João III e sobretudo a sua mulher Dona Catarina. Também tem razão quando afirma que aquele retrato é de uma personagem rial, pois se não fôra assim seria raro ver-se representado um moço muito jovem vestido de rica armadura e com faixa encarnada sobreposta. Mas não está certo querer V. que êsse retrato figure o rei D. Sebastião mostrado tão

diferente, até na côr dos olhos, no outro retrato de Cristóvão de Morais. Precisamente agora na magnífica Exposição dos Primitivos Portugueses êsses dois retratos são expostos a par e os de D. João e de D. Catarina numa parede ao lado, podendo nós compará-los com facilidade... Mas V. quási que acertava... Essa fina cabeça de moço cavaleiro deve representar o príncipe D. João, pai de D. Sebastião, que como todos nós sabemos, morreu com cêrca de 17 anos, deixando grávida a princeza Dona Joana, sua mulher. Também êsse retrato deve ser da autoria de Cristóvão Lopes, pintor régio, como já o Dr. José de Figueiredo o havia identificado. A pintura é de modelação e côr idênticas às dos retratos de seus pais, embora de melhor qualidade...»

O artigo terminava, interrogando: «Estará resolvido êste problema iconográfico? Todas as honras da sua descoberta irão para o pintor Eduardo Malta, etc.».

Pela nossa parte, entendemos que esta solução, apresentada sem nenhum fundamento, não é de aceitar. Quanto a querer ver-se nêsse retrato o D. Sebastião, é opinião que não resiste à mais simples análise. Do confronto entre o *Retrato de Cavaleiro* e os de D. Sebastião — o existente no nosso Museu e o das Descalzas Reales, visto nos Jerónimos — resulta que não o podemos identificar com êste monarca.

Expliquemos o nosso ponto de vista.

Na «Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI» via-se próximo dêste retrato de «Personagem Desconhecida» o quadrozinho, que esteve na Casa Pia, em Belém, representando no anverso *Nossa Senhora das Misericórdias*, e, no reverso, a *Descida de Cristo ao limbo*. Êste pequeno quadro tem, como é sabido, a particularidade de, no anverso, figurar a família de D. João III, com os respectivos nomes ou as abreviaturas e iniciais junto de quási todas as personagens.

Nêste quadrito da *Nossa Senhora das Misericórdias*, lá vem o Príncipe D. João junto de seu pai, que lhe passa a mão direita sôbre o ombro. Os traços fisionómicos, o papudo dos olhos, os lábios grossos, o queixo levemente proeminente do Príncipe, ajustam-se perfeitamente ao carácter do rosto de D. João III. Êste é um retrato coevo e indubitável do Príncipe D. João, parecido com seu pai [1].

Se aproximarmos êste retrato do outro atribuido a Cristóvão Lopes, — o que nos foi fácil porque ambos estiveram na mesma sala, a XII, da citada Exposição — de maneira nenhuma se pode concluir que a *Personagem Desconhecida* seja o Príncipe D. João, pai de D. Sebastião. Não se referem, como é evidente, à mesma pessoa. Demais, nem mesmo uma questão de diferença de idades pode ser argumento favorável a essa opinião, pois o quadro proveniente da Casa Pia deve ter sido pintado em 1553 [2], em conseqüência de representar o Príncipe D. João e sua

---

[1] O dr. Rodrigues Cavalheiro publicou um artigo no *Diário da Manhã* de 9-IX-1940, àcêrca dêste príncipe e dêste retrato.

[2] Álvaro Temudo — *Um Retrato da Infanta D. Maria no Museu das Janelas Verdes*, in «Boletim dos M. N. A. A.», vol. I.

Fig. 1 — RETRATO DE PERSONAGEM DESCONHECIDA — Escola Portuguesa do Século XVI.

(Museu das Janelas Verdes)
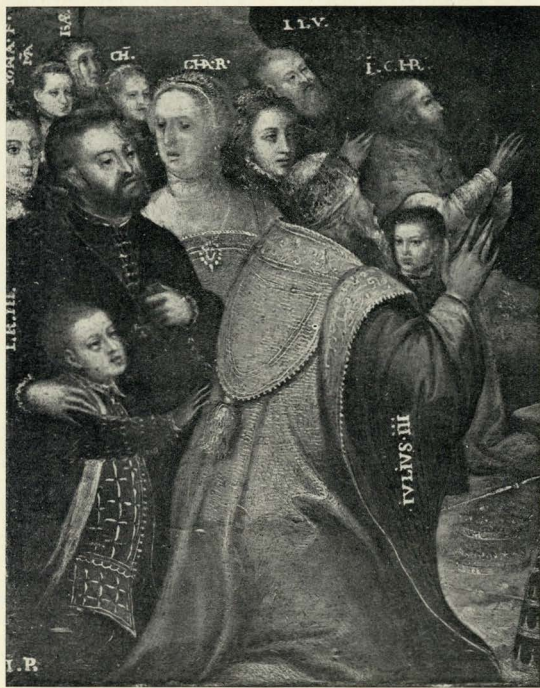
Fig. 2 — Pormenor do quadro NOSSA SENHORA DAS MISERICÓRDIAS (anverso)
Escola Portuguesa do Século XVI

(Museu das Janelas Verdes)

mulher, a Princesa D. Joana, filha de Carlos V, com a qual casou em Novembro de 1552, tendo-se dado a morte dêle em 2 de Janeiro de 1554, com dezassete anos incompletos. Se o retrato que passa por ser da autoria de Cristóvão Lopes, e representa um adolescente de 16 anos, fôsse o do pai de D. Sebastião não poderia ter sido pintado longe, no tempo, dêste quadro que representa a família de D. João III; portanto, num e noutro deveriam ser parecidos, o que não sucede. Esta tese deve pois ser posta definitivamente de lado.

Ora se a parecença, com todas as suas contingências, pode ser um fio condutor para algumas investigações, seremos mais inclinados a ver, como meio de provável identificação, na cabeça duma criança colocada em segundo plano no referido quadro de *Nossa Senhora das Misericórdias* (fig. 2), entre o papa Júlio III e o Cardeal Infante D. Henrique, um anterior retrato dêsse *Cavaleiro desconhecido*, dada a grande semelhança que se nota entre os dois. Mesma côr, castanho escuro, tanto dos olhos como dos cabelos, mesmo olhar com uma vida especial, doce e melancólica. O arco que desenham as sobrancelhas é muito igual em ambos. As entradas do cabelo na testa são muito aparentadas nos dois retratos, e até o arqueado da testa, tão acentuado na pintura que se atribue a Cristóvão Lopes, tem o mesmo ar de família na fronte duma outra figura, marcada com as letras MA, isto é D. Maria de Parma, irmã da criança acima referida.

Esta criança de que nos ocupamos no quadro *Nossa Senhora das Misericórdias* não tem letras identificadoras, mas Joaquim de Vasconcelos supunha — e bem — ser D. Duarte, sobrinho do Cardeal D. Henrique e irmão das Damas D. Maria de Parma e D. Catarina (C. H.). Pode ver-se esta identificação no livro «A Infanta D. Maria», de D. Carolina Michaëllis de Vasconcelos, em aditamento feito por Joaquim de Vasconcelos.

Torna-se compreensível êste parentesco do moço príncipe se nos recordarmos de que do matrimónio de D. Manuel I com a rainha D. Maria de Castela houve dez filhos, entre os quais nos interessam agora: os Infantes D. João, que foi o sucessor da corôa, D. Henrique, D. Luiz e D. Duarte.

O Infante D. Henrique, foi Cardeal e, por morte de D. Sebastião, em 1578, aclamado rei de Portugal; morreu em 1580. O Infante D. Luiz foi Condestável e morreu 1555.

O Infante D. Duarte nasceu em 1515, foi duque de Guimarães e senhor de Vila do Conde, casou em 1517 com D. Isabel, filha de D. Jaime, duque de Bragança, e morreu em 1540. Sua mulher, D. Isabel, morreu em 1576.

Dêste matrimónio nasceram três filhos: D. Maria, depois duquesa de Parma; D. Catarina, que casou com o duque de Bragança, D. João, à qual, por morte do Cardeal D. Henrique, pertencia a corôa de Portugal; e *D. Duarte*, que nasceu póstumo em Almeirim, em 1541.

Pela «História Genealógica da Casa Real» (Tomo III, págs. 437 e segs.), ficamos sabendo que êste *D. Duarte* foi duque de Guimarães e condestável de

Portugal, pôsto em que sucedeu ao Infante D. Luiz, seu tio, por carta do rei D. João, passada em Lisboa em 12 de Maio de 1557, a qual foi confirmada depois por D. Sebastião, em 1573; diz-nos ainda a «História Genealógica» que foi criado por sua mãe *e com as distinções de Príncipe de sangue, como imediato à coróa.* D. João III, seu tio, *o preferia em tudo a seu filho natural D. Duarte* (que nasceu em 1521, filho de D. Isabel Moniz, môça da câmara da rainha D. Leonor; chegou a ser arcebispo de Braga, e começou a escrever a história dos reis de Portugal, tendo morrido em 1543) *declarando a êste o tratamento de Senhoria, ao primo o de Excelência, e que nos actos públicos precederia aos Embaixadores. Quando Elrei D. Sebastião passou a primeira vez à Africa, o acompanhou, mas não exercitou o ofício de Condestável por alguma introdução do Prior do Crato.* Mais se regista que *não chegou a tomar estado, e estando no vigor da idade ornado de excelentes partes, que o fazião amado, morreu em Evora a 28 de Dezembro de 1576* (¹).

Se o retrato da *Personagem desconhecida*, atribuído a Cristóvão Lopes, é de príncipe como pode parecer, pela dignidade do todo que reflecte elevada ascendência, pela riqueza do trajo e presença da banda de sêda a tiracolo, talvez não nos afastemos da verdade aproximando-o do pequeno retrato de D. Duarte, que figura no quadro de *Nossa Senhora das Misericórdias*, onde transparece o mesmo olhar longínquo e a mesma elegância de porte.

E' preciso atender que esta última pintura não é da mesma superior qualidade que a de Cristóvão Lopes (?). Joaquim de Vasconcelos atribuiu-a, sem dar a razão porquê, a Francisco de Holanda.

D. Duarte tem nêste retrato apenas 12 anos, pois nasceu, como vimos, em 1541, e o quadro foi executado muito provávelmente em 1553. A «Personagem desconhecida», que aparenta ter de idade 16 anos, bem desenvolvidos e bem parecidos, seria, pela nossa hipótese, o mesmo príncipe 4 anos depois daquele. Êste príncipe sucedeu no lugar de condestável de Portugal em 1557, quere dizer com 16 anos, idade que o retrato dêsse jóvem *desconhecido* mostra, com armadura e faixa de sêda, como de quem possue altíssima posição social. Não será pois êste retrato o de D. Duarte, quando investido no alto cargo de condestável? Se assim fôr, poderá assinalar-se essa data de 1557 para a da factura do quadro em causa.

Quiseramos reforçar a nossa pressuposição com a certeza de que o condestável usava em certas ocasiões banda de sêda a tiracolo.

Que neste retrato dado a Cristovão Lopes não é aquela banda a usada freqüentemente pelos cavaleiros no século XVI, prova-o o ser traçada da esquerda para a direita, ao contrário daqueles que a traziam da direita para a

(¹) Na «Vida do Infante D Duarte», de André de Rezende, faz-se referência a D. Duarte nestes termos: « .. O qual ao presente he Condestable destes Reynos, mancebo em que Deos e natureza poserão, e quasi specificarão sinaes e mostras de grandes esperanças, e o dotarão de gentil e boa disposição, do qual ao presente não tenho licença para mais dizer».

esquerda, a-fim-de suspender a espada. Pela qualidade da factura não é de presumir tratar-se de cópia, que poderia explicar uma inversão da figura.

A banda, no retrato dêste jovem, deve ser distintivo de comando e autoridade, mas fôrça é confessá-lo que não encontrámos nada escrito a êsse respeito, que o confirme.

Estudiosos e eruditos que consultámos foram concordes em afirmar ser omissa a nossa erudição acêrca dêsse pormenor iconográfico, e em nada nos puderam auxiliar.

Fica, portanto, êste pormenor aberto, aguardando-se que alguém mais afortunado do que nós encontre qualquer notícia elucidativa.

ADRIANO DE GUSMÃO

CONSERVAÇÃO, RESTAURO E APRESENTAÇÃO DE TAPEÇARIAS E TAPETES ANTIGOS

Em 1933, o *Office International des Musées* procedeu a um inquérito sôbre os métodos de conservação de tapeçarias e outros tecidos antigos a-fim-de tornar conhecidos os processos empregados nos museus e concorrer, assim, para a defesa dos têxteis antigos, pertencentes a colecções publicas e particulares, cuja deterioração é freqüentemente devida não só a más condições de exposição como também a processos erróneos de limpeza e de apresentação.

Redigido pelo Prof. Richard Graul, antigo Director dos Museus de Arte da Cidade de Leipzig, o texto do questionário é de tão grande utilidade museugráfica que se transcreve na íntegra:

«A) *Limpeza de tapeçarias e tecidos antigos.*— 1) Que processos emprega na limpeza de tecidos antigos provenientes de excavações (panos coptas, peruvianos, da Asia Central, tecidos bordados, trajos de plumas, etc., lavagem em água corrente pura, ou adicionada com substâncias químicas: sal, amoníaco, etc.)? 2) Os tapetes e tapeçarias, (gobelins, etc.), devem ser limpos a sêco ou por via úmida? O sabão, ervas e neve são utilizáveis? Qual o melhor processo para lavar rendas? Como limpar brocados sem deteriorar os fios metálicos, etc.?

B) *Restauro de têxteis.*— Porque processos se pode restaurar ou completar rendas, tecidos, panos trabalhados, cosidos, bordados, tapetes, tapeçarias de gobelins ou outros? Pede-se indicação sôbre as matérias empregadas (fios tintos por meios naturais ou químicos, etc.) e sôbre o processo de arrematar o fio. Haverá oportunidade de utilizar preparos no género dos que emprega a técnica moderna, para amaciar os tecidos e dar-lhes brilho?

C) *Conservação dos têxteis.*— 1) Que processos, já experimentados, podem ser indicados para defender os têxteis dos agentes destructivos do reino animal (traça, etc.)? 2) Que observações têm sido feitas sôbre as conseqüências de uma longa exposição dos têxteis aos

efeitos: 1.º — da luz natural ou artificial; 2.º — da umidade ou da secura; 3.º — da poeira. 3) Que se tem observado sôbre a resistência dos panos tintos por processos naturais e a dos tecidos artificiais tão empregados na época actual?

D) *Apresentação dos têxteis.* — 1) É recomendável fixar os tecidos sôbre outro tecido ou sôbre cartão? 2) Quais os resultados obtidos da colocação de tecidos, sobretudo de tecidos deteriorados, entre duas placas de vidro? É preferível, neste caso, deixar ou não, livre acesso ao ar e como se efectua a chumbagem ou betumagem (com substâncias que não contenham ácidos) das placas de vidro? É preferível, tratando-se de rendas de grandes dimensões, apresentá-las fixas num suporte, ou por suspensão livre? 3) Entre os vários géneros de molduras, de arcas, armários próprios para conservar os têxteis ao abrigo da poeira, nos museus, nas exposições temporárias, nas sacristias, quais têm provado ser os melhores? Os têxteis deterioram-se quando guardados muito tempo em armários ou baús?

As respostas enviadas pelos museus europeus e americanos encontram-se nos vols. 21-26 e 35-36 da revista *Mouseion*, órgão do *Office International des Musées*, e constituem, juntamente com o texto do questionário, o que de mais desenvolvido tem sido publicado, até à data, sôbre a conservação de tecidos antigos [1].

Por o assunto não ter sido ainda estudado entre nós e por o restauro das tapeçarias existentes nas colecções do Estado interessar, presentemente, os poderes públicos, é oportuno relatar os processos de limpeza, restauro, conservação e apresentação de tapeçarias e tapetes, empregados pelos museus estrangeiros, reservando para mais tarde o que diz respeito a outro género de tecidos.

Limpeza — A limpeza de tapeçarias e tapetes pode ser feita por meio de lavagem ou a sêco. No primeiro caso os processos indicados são os seguintes:

Museus Reais de Arte e de História, de Bruxelas. — Quando as tapeçarias se apresentem rígidas ou quebradiças, devido à acumulação de poeiras ou de outras sujidades, é aconselhada a lavagem em água pura, constantemente renovada; havendo nódoas que a água não dissolva e que prejudiquem o efeito artístico da peça, aplicar, com as devidas precauções, um pouco de sabão ou análogos como a saponária — nunca produ-

---

[1] Foram os seguintes, os museus que responderam ao inquérito: *Museus Reais de Arte e de História*, de Bruxelas; *Museu Nacional Bávaro*, de Munique; *Manufactura Nacional dos Gobelins*, de Paris; *Museu de Wawel*, de Cracóvia; *Schlossmuseum*, de Berlim; *Nordiske Museet*, de Stockolmo; *Superintendência de Arte Medieval e Moderna* da Campânia; *Museu Nacional*, dos Estados Unidos; *Kunstgewerbemuseum*, de Leipzig; *Museu de Etnografia*, de Paris; *Kunstgewerbemuseum*, de Hamburgo; *Museu do Exército*, de Paris; *Museu de Tecidos*, do Distrito de Colúmbia; *Superintendência de Arte Medieval e Moderna*, da Lombardia; *Museu de Arte Industrial*, de Roma; *Superintendência Real das Galerias e Obras de Arte Medievais e Modernas*, da Província de Roma; *Serviço das Belas Artes*, da Comuna de Florença; *Museu Metropolitano de Arte*, de Nova York; *Superintendência Real das Belas Artes*, da Sardenha, Cagliari; *Fundação Artística Poldi-Pezzoli*, de Milão.

tos cáusticos. Frisa-se a necessidade de instalações apropriadas e de pessoal convenientemente adestrado para êste processo de limpeza, fazendo notar que só deve ser aplicado em tapeçarias que não tenham partes pintadas.

Schlossmuseum, de Berlim. — Os tapetes e tapeçarias sujos ou com nódoas são metidos em água dôce, renovada freqüentemente até ficar clara. No caso de nódoas persistentes aplicar um sabão macio ou casca de quilaja; evitar o amoníaco. Em seguida à lavagem, a peça é estendida sôbre um oleado e a água absorvida com esponjas. E' necessário proteger, com musselina, as partes enfraquecidas do tecido ou os buracos, para que as deteriorações não aumentem quando a peça fôr retirada da água. Se a peça apresentar apenas os tons amortecidos, basta aplicar serradura de madeira úmida para os avivar. O mesmo Museu utiliza também a neve para limpar tapetes e tapeçarias. As peças são estendidas com o direito sôbre a neve e batidas, ao de leve, pelo avêsso.

Os restantes museus alemães que responderam ao inquérito, *Museu Nacional Bávaro*, de Munique, e o *Kunstgewerbemuseum*, de Leipzig, encarregam casas especializadas, da limpeza dos tapetes e tapeçarias existentes nas suas colecções [1].

No *Museu de Wawel*, de Cracóvia, os tapetes e tapeçarias são lavados em água pura, não sendo empregado nem sabão nem ervas. As peças são depois colocadas sôbre grades, em fortes correntes de ar, a-fim-de secarem o mais ràpidamente possível. A limpeza por via úmida, segundo a resposta dêste Museu, não deve ser aplicada em tapetes de seda, nem tão pouco em tapeçarias tecidas com o mesmo material, porque as côres desaparecem ao mínimo contacto com a água fria [1].

A *Manufactura Nacional dos Gobelins* indica o seguinte processo de limpeza. — Colocar as peças em água corrente durante uma hora, metê-las durante outra hora numa decocção de saponária, lavando depois em água corrente.

Os museus italianos preconizam a limpeza a sêco. Alguns, porém, empregam por vezes a lavagem em água pura [2] ou a lavagem parcial com soda, sem esfregar mas batendo e secando imediatamente com ar quente [3]. Outros museus aconselham esfregar as peças com ervas, mais ou menos aquosas, como fôlhas de alface [4] ou com ervilhaca negra, úmida, para avivar as côres e absorver o resto de poeiras [5].

---

[1] Quando da sua passagem por Lisboa, o Sr. Prof. Ernest Kühnel, Director da Secção de Arte Islâmica dos Museus de Berlim, comunicou-nos que os tapetes orientais, pertencentes às colecçõees a seu cargo, tinham sido, por sua iniciativa e com excelentes resultados, lavados com água e sabão.

[1] Não podemos deixar de estranhar esta afirmação no que respeita a tapeçarias, visto, na generalidade, serem tecidas com lã e seda.

[2] *Superintendência Real das Galerias e Obras de Arte Medievais e Modernas*, da Província de Roma e *Ofício das Belas Artes*, da Comuna de Florença.

[3] *Superintendência Real das Belas Artes*, da Sardenha. Cagliari.

[4] *Superintendência de Arte Medieval e Moderna*, da Campânia.

[5] *Fundação Artística Poldi-Pezzoli*, de Milão. A mesma instituïção indica, quando necessário, a lavagem em água adicionada com produtos quimicos, acrescentando que para êsse fim exis-

À data das respostas alguns museus italianos empregavam, na limpeza a sêco, o aspirador eléctrico [1]. Êsse processo, extremamente prejudicial para a conservação de tecidos antigos, foi já abandonado. Ao caso se referiu o Dr. Armando Venè, Superintendente Real dos Monumentos da Emilia, na conferência realizada, êste ano em Lisboa, no Instituto Italiano, sôbre «Conceitos e técnica do restauro em Itália».

Os museus americanos empregam também de preferência a limpeza a sêco. No *Metropolitano*, de Nova-York, as tapeçarias são escovadas ou batidas com vergastas finas de rotim. Outro processo, aplicado no mesmo museu, consiste em esfregar os panos com farinha de aveia ou de trigo candial, de modo a penetrar bem no tecido, e escovar depois cuidadosamente. O *Museu de Tecidos*, do Distrito de Columbia, indica a lavagem em água corrente, com sabão de palma, no caso da limpeza por via úmida ser indispensável, observando que os tapetes devem, na medida do possível, ser limpos a sêco.

Restauro — Dentre as respostas relativas a êste delicado aspecto da conservação de tecidos antigos, destacam-se as seguintes:

Museus Reais de Arte e de História, Bruxelas. — O restauro de uma tapeçaria depende do seu estado de conservação. No caso de pequenas deteriorações, é feito a agulha, se a peça apresenta grandes buracos é colocada no tear e são tecidas as partes que faltam. A nova urdidura é feita com fio de algodão. Na trama seria preferível empregar fio de lã ou de seda, tinto com corantes naturais, mas o preço dessas tintas não permite fazê-lo. Se mais tarde o restauro baixar de tom, a ponto de prejudicar o efeito da peça, será necessário renová-lo o que de facto não terá grande importância, visto que o essencial é a parte antiga ter sido conservada e o restauro não ser mais do que um meio para evitar a continuação da desagregação do tecido. Quando se trata de peças esburacadas mas preciosas e cujo desenho constitue elemento de grande valor para a história da Arte, é preferível não tentar reconstituir, por meio de tecelagem, as partes que faltam mas, simplesmente, tapar os buracos, pelo avêsso, com linhagem tinta num tom que permita a apresentação da peça. O mesmo processo pode ser aplicado para dar a forma rectangular a fragmentos em que faltem os cantos. Insiste-se na discrição que se impõe quando se trata da consolidação de panos preciosos, cada caso constitue um caso àparte; por vezes é preferível levantar restauros grosseiros já antigos, por vezes é necessário conservá-los quando o facto de os levantar possa comprometer a pureza do desenho das partes vizinhas.

Museu Metropolitano, Nova-York. — As tapeçarias são restauradas no Museu por um especialista. Os fios que faltam ou que se encontram partidos são substituídos mas o restauro limita-se apenas

tem estabelecimentos bem organizados. A Direcção do *Museu de Arte Industrial*, de Roma, embora preconise, tanto quanto possível, a limpeza a sêco, observa que alguns especialistas recomendam o emprêgo da água do mar para limpar tapetes e tapeçarias.

[1] O mesmo processo de limpeza é mencionado na resposta do *Museu Nacional Bávaro*, de Munique.

a pequenos pormenores, nunca se refazendo figuras inteiras. Numa tapeçaria, adquirida pelo museu, que apresentava um grande canto completamente refeito, o restauro foi levantado e a peça exposta como fragmento. Os corantes empregados no fio do restauro não são vegetais.

Outro museu americano, o *Museu de Tecidos*, do Distrito de Columbia, exprime o mesmo princípio de que a finalidade do restauro é conservar e não completar, acrescentando que cada espécime apresenta problemas próprios, implicando portanto métodos diversos (1).

Das restantes respostas merece referência o facto do *Museu de Wawel* e os museus italianos preferirem o emprêgo de fio tinto com corantes naturais. A *Superintendência de Arte Medieval e Moderna*, da Campânia, refere-se a restauros feitos com fio tinto com corantes químicos que baixaram de tom. O mesmo problema é estudado pelo *Kunstgewerbemuseum*, de Leipzig, o qual, embora dando preferência aos corantes vegetais, observa que todos os tons são conseguidos pela química e que, sôbre o assunto, a experiência obtida não é ainda suficiente. O mesmo museu, assim como o *Museu de Wawel*, empregam no restauro da urdidura fio de matéria idêntica à da primitiva.

Pela resposta do *Schlossmuseum*, de Berlim, depreende-se que o restauro de grandes buracos é feito sempre que seja possível reconstituir o desenho dos motivos que faltam. Critério totalmente diverso é exposto pelo *Museu Nacional Bávaro* que não procede a restauros no sentido de completar, visto que uma peça de museu não deve ser refeita de novo.

Quanto aos preparos para amaciar e dar brilho aos tecidos, dentre os museus que se ocupam do assunto, uns não os empregam, outros condenam a sua aplicação.

Conservação — Na conservação dos tecidos há que atender aos parasitas, à poeira, à luz e às condições higrométricas da atmosfera.

Os parasitas que atacam as tapeçarias e tapetes são a traça (*tinea tapteҳella* de Lineu) e o antreno (*anthrenus lepidus* de Lineu e *anthrenus varius* de Fabre) (1). Os processos de defesa aplicados pelos museus que responderam ao inquérito são os seguintes:

Museu Metropolitano, de Nova York. — As peças são desinfectadas, numa estufa, com ácido cianídrico gasoso cuja acção destroi todos os parasitas (2). Nas arrecadações, os tecidos são protegidos contra os parasitas por meio de frio artificial, a uma temperatura de cêrca 38° Farenheit.

(1) Êste museu condena o emprêgo de substâncias adesivas que não possam ser levantadas mais tarde. Em alguns museus italianos (*Superintendência Real de Belas Artes da Sardenha, Cagliari*) a fixação das tiras de linho que tapam os buracos é feita com uma solução arsenical.

(1) Sôbre o assunto, vidé o artigo de H. W. Krieger — *La Conservation des Objects Exposés dans les Musées* in *Monseion*, vol. 23-24. Referindo-se às traças, o A. diz que todos os objectos, susceptiveis de serem atacados por êsse parasita, devem ser examinados a miudo e sacudidos, sobretudo na primavera e no princípio do verão, afim de os ovos cairem.

(2) Dentre os tóxicos experimentados por êste museu, o único que deu resultados inteiramente satisfatórios foi o ácido cianídrico.

Museu Nacional, dos Estados Unidos. — Desinfectar as peças (gasolina, ácido cianídrico ou outros tóxicos) antes de serem expostas. Colocar nos bordos anteriores dos exemplares expostos pequenos sacos com paradiclorobenzina. Polvilhar com o mesmo produto os espécimes arrecadados. Examinar, freqüente e minuciosamente, as peças expostas. Se a traça é fácil de descobrir, sobretudo no estado de borboleta, o mesmo não acontece com o antreno. Nos museus americanos, os quais são bem aquecidos, os parasitas aparecem todo o ano mas especialmente nos mêses de Março e de Abril. As peças arrecadadas devem ser, de quando em quando, examinadas e arejadas ao sol. [1] As peças que foram lavadas ou bem limpas são menos fàcilmente atacadas pelos parasitas.

Segundo o *Museu de Tecidos*, do Distrito de Colúmbia, a lenta evaporação dos cristais de paradiclorobenzina, num espaço hermèticamente fechado, destroi a traça e o parasita dos tapetes em qualquer fase da sua evolução. A porção empregada é de uma libra de cristais para dez pés cúbicos de espaço.

No *Schlossmuseum*, de Berlim, as tapeçarias e tapetes são, duas vezes por ano, pulverizados com *flit* ou éter anti-traça. No caso das peças estarem atacadas por parasitas são passadas a vapor ou escovadas e batidas (se o seu estado de conservação o permitir) e pulverizadas nas duas faces com os produtos já mencionados. Nas arrecadações, empregam cânfora, naftalina, pimenta, etc.

No *Museu Wawel*, o suporte ou fôrro das tapeçarias é borrifado com uma solução de 30 % de ácido acético; no *Museu Nacional Bávaro*, o produto empregado contra os parasitas é o globol; a *Superintendência de Arte Medieval e Moderna*, da Lombardia, aconselha colocar junto dos têxteis recipientes com aldeído fórmico, outros museus italianos empregam cânfora, naftalina, sulfureto de carbono [1], etc.

Os *Museus Reais de Arte e de História*, de Bruxelas, e a *Manufactura Nacional dos Gobelins* não aplicam quaisquer produtos contra os parasitas. O processo de defesa consiste em manter as peças limpas de poeira e de nódoas. No primeiro museu as tapeçarias são escovadas com uma escova macia e, de vez em quando, estendidas sôbre a erva (quando não esteja molhada) e batidas nas duas faces com um batedouro de tiras de pano.

O *Kunstgewerbemuseum*, de Leipzig, aconselha que não se empregue o *flit* ou *eulan*, por o efeito dêstes produtos sôbre as fibras dos tecidos não ter sido ainda suficientemente estudado. A *Superintendência de Arte Medieval e Moderna*, da Campânia, refere-se ao facto de, nos antigos conventos, os tecidos terem sido conservados durante séculos sem o emprêgo de substâncias especiais como naftalina, cânfora ou tabaco, substâncias que afastam a traça, mas que exercem efeito desastroso nas côres pálidas.

---

[1] A *Superintendência de Arte Medieval e Moderna*, da Campânia, aconselha que os tecidos sejam arejados quando a atmosfera esteja limpa de poeiras, pela chuva da véspera.

[1] Segundo informação fornecida aos Museus Nacionais de Arte Antiga pelo Instituto Superior de Agronomia, o sulfureto de carbono ataca os corantes verdes de origem vegetal.

Alguns museus italianos recomendam que os armários, arcas, baús, etc., destinados à arrecadação de tecidos, sejam em madeiras rijas, pouco sujeitas ao ataque de parasitas, como as madeiras de cerejeira, carvalho, *pitchpine*, teca ou cipreste cujo cheiro característico afasta os parasitas. E' também aconselhado enrolar os tecidos em panos de linho ou em papel alcatroado.

No que respeita as conseqüências dos efeitos da luz natural ou artificial, as respostas são unânimes em constatar que a luz natural, especialmente a luz directa do sol, altera as côres dos tecidos [1]. Alguns museus frisam o facto da luz alterar desigualmente os tons, do que resulta a desarmonia do colorido das peças. Para atenuar o descoramento provocado pela luz, é aconselhado o emprêgo de cortinas ou de sistemas de vidros próprios para êsse fim. O descoramento provocado pela luz artificial é mais lento, mas uma iluminação excessiva, assim como o calor que produz, é prejudicial à conservação dos tecidos.

A poeira não só prejudica o aspecto da peça como deteriora as fibras dos tecidos, tornando-as rígidas e quebradiças. Os mesmos efeitos são produzidos por uma atmosfera excessivamente úmida ou sêca. Neste particular, o *Museu de Wawel* observa que as paredes de pedra parece exercerem uma acção regularisadora na atmosfera, favorável à conservação dos tecidos. O *Museu de Tecidos*, do Distrito de Colúmbia, chama a atenção para o facto das superfícies horizontais estarem mais expostas à deposição de poeiras e de uma corrente de ar, sobretudo quando seja proveniente de aparelhos de aquecimento, depositar poeiras sôbre as superfícies que se encontrem no seu trajecto.

Quanto à diferença entre os corantes naturais e artificiais, os museus italianos respondem que os tons dos fios tintos por processos químicos alteram-se muito mais ràpidamente do que o tom dos fios tintos com corantes naturais. Sendo da mesma opinião, e portanto aceitando as más conseqüências do restauro feito com fio tinto com anilinas, o *Metropolitano*, de Nova-York, encara a possibilidade de os corantes artificiais chegarem a ter as mesmas qualidades dos de origem vegetal. O *Museu de Wawel* responde que, ao contrário dos corantes naturais, as tintas artificiais diminuem a resistência dos tecidos.

Apresentação.— O museu que se ocupa mais desenvolvidamente do assunto, é o *Kunstgewerbemuseum*, de Hamburgo, merecendo referência as seguintes passagens: — As tapeçarias devem ser expostas com o mínimo de deformação possível, em paredes lisas, com as dimensões e iluminação apropriadas. Evitar rigorosamente a acção directa dos raios do sol. Tratando-se de uma peça preciosa, deve ser protegida com uma cortina em tom apropriado mas sempre forrada de verde-escuro e facilmente amovível.

---

[1] Apenas o *Museu de Tecidos*, do Distrito de Colúmbia, responde que não tem constatado deteriorações nos tecidos expostos à luz natural e artificial, elucidando que evita a exposição à luz solar directa ou à luz artificial demasiado violenta. Também no *Museu de Wavel*, os tecidos expostos à luz artificial não têm sofrido alteração de tom.

E' inadmissível adaptar uma tapeçaria a determinada superfície, como por exemplo cortando as margens ou acrescentando qualquer cercadura. Mais condenável, ainda, é o processo que consiste em cobrir a superfície livre em redor de uma tapeçaria, com tecido tinto no tom que mais se aproxima do colorido do pano.

A apresentação de uma tapeçaria faz-se por suspensão fixa ou livre. No primeiro caso, a peça é circundada no verso com uma tira larga, cosida nos dois bordos, sôbre a qual se coloca outra mais estreita, cosida apenas no bordo inferior, passando o superior a margem da tapeçaria cêrca de um centímetro ou centímetro e meio. Nas peças de pequenas dimensões basta colocar apenas uma tira. Nunca se cravam pregos numa tapeçaria; a borda solta da tira é fixada directamente à parede ou numa vara, presa à mesma por um sistema de fácil remoção. O sistema de suspensão fica dissimulado sob uma moldura estreita, polida ou dourada, Na suspensão livre, a borda solta da tira não passa a margem da tapeçaria e é pregada numa vara ou suspensa por argolas, num varão encaixado em ganchos metidos na parede. Para que a peça caia bem a direito, é indispensável que os ângulos do tecido sejam sòlidamente presos ao suporte.

Os *Museus Reais de Arte e de História*, de Bruxelas, aconselham a montagem das tapeçarias sôbre grades, quando se trate de exemplares destinados a serem enquadrados em *boiseries* ou de panos preciosos que devam ser expostos sem deformações produzidas por pregas. O *Kunstgewerbemuseum*, de Leipzig, responde que o melhor sistema de repartir o pêso da tapeçaria, factor de primordial importância para a sua conservação, é, segundo parece, montar as tapeçarias, com as devidas precauções, num esticador. Para os tapetes de felpa, o melhor processo de exposição e de conservação é a posição horizontal. O mesmo museu observa que os tapetes suspensos não devem ter os bordos debruados, por causa da traça. Em qualquer sistema de suspensão adoptado, deve atender-se à facilidade de remoção para limpeza ou em caso de sinistro.

Quanto ao fôrro ou suporte, destinado a aliviar a peça do seu próprio pêso ou «queda» quando suspensa, todos os museus que se ocupam do assunto aconselham o seu emprêgo. O *Museu Nacional Bávaro* diz que é conveniente um dos cantos do fôrro ficar sôlto para se poder examinar o verso dos panos.

A respeito da apresentação de tapeçarias sob vidro, os *Museus Reais de Arte e de História*, de Bruxelas, respondem que empregam êsse sistema, com resultado satisfatório, na exposição de exemplares de pequenas dimensões.

Os museus que se ocupam de sistemas de arrecadação aconselham, de uma maneira geral, locais livres de poeira, com condições higrométricas de atmosfera normais, emprêgo de armários, baús, etc., em madeiras sãs e rijas, arejamento periódico das peças e evitar os vincos nos tecidos dobrados ou enrolados.

Embora não diga respeito a tapetes e tapeçarias, faz-se ainda referência à resposta do *Museu de Etnografia*, de Paris, devido ao interêsse museográfico do relato das experiências que precederam a limpeza dos tecidos antigos do Perú,

existentes na colecção dêsse Museu. As conclusões dessas experiências foram as seguintes:

A água corrente pura ou adicionada com substâncias químicas (sal amoníaco, etc.) representa não só um forte dissolvente mas também um agente mecânico que pode freqüentemente levantar os corantes (sobretudo enfraquecidos) da estrutura do tecido. A diferença da acção da água no estado líquido e no de vapor, sôbre os diferentes corantes dos tecidos, é evidente. A alta temperatura aumenta considerávelmente as propriedades dissolventes da água, diminuindo a sua densidade, de modo que as matérias estranhas sobrepostas separam-se dos tecidos mais ràpidamente do que os corantes.

No caso da limpeza a vapor não ser suficiente para levantar certas substâncias (gordura, alcatrão, etc.), empregam-se dissolventes mais fortes, como a benzina, éter, clorofórmio, etc. Por o trabalho com êsses produtos ser pouco cómodo e de certo modo perigoso, prefere-se o emprêgo de tetracloreto de carbono, produto não inflamável e mais volátil. Segue a descrição pormenorizada dos processos de limpeza a vapor. Para a desinfecção de tecidos em estufas foram feitos, no mesmo museu, experiências sôbre a acção de vários produtos sôbre os corantes. Dentre êsses produtos provaram não serem prejudiciais os seguintes: areginal, óxido de etiléne, paradiclorobenzina e ácido cianídrico. A desinfecção dos tecidos também pode ser feita a vapor. Os produtos indicados para conservar os tecidos livres de parasitas são os seguintes: paradiclorobenzina em cristais, globol e cânfora. Os tecidos de lã que suportam a lavagem com água podem ser pulverizados com uma solução de extracto de *chrysanthaemum cinerariaefolium*, de *pyrethrine*.

No próximo número dêste *Boletim* será relatado o que em matéria de conservação de tapeçarias se tem feito e há a fazer entre nós, mas, desde já, queremos dizer que é urgente proceder à beneficiação das tapeçarias existentes nas colecções do Estado e lamentamos que a verba concedida para êsse fim, no presente ano económico, não tenha sido aproveitada, mandando vir um técnico de qualquer manufactura estrangeira para estudar as condições em que os trabalhos de beneficiação devem ser feitos.

É de esperar que essa verba seja aplicada, porque há tapeçarias valiosas em estado precário de conservação.

MARIA JOSÉ DE MENDONÇA

RELAÇÃO DE ALGUNS RETRATOS RECOLHIDOS NO «DEPÓSITO DE S. FRANCISCO» EM 1834

PELA portaria emanada do Ministério do Reino em 16 de Outubro de 1834, foi estabelecido no vasto e devastado convento de S. Francisco da Cidade um «Depósito das livrarias, cartórios, pinturas, e mais preciosidades literárias e científicas», onde devia ser recolhido o produto do saque autorizado pelo insólito decreto de 8 de Maio dêsse mesmo ano.

Da correspondência referente aos quadros então arrecadados no Depósito, publicada recentemente nos dois volumes do corpo de documentos da Academia Nacional de Belas-Artes, extraio uma nota da proveniência dos retratos ali entrados, e do destino que a alguns foi dado, por me parecer de utilidade para a sua identificação.

De Alcobaça vieram 4 retratos de D. Afonso Henriques, 1 de D. Afonso II, 2 de D. Sancho II, 1 de D. Afonso III, 1 de D. Deniz, 3 de D. Afonso IV, um dos quais o representava «dando a regra aos crúzios», e que depois foi para a igreja da Madalena, 2 de D. Pedro I, 2 de D. Fernando, 1 de D. João I, D. Duarte, D. Afonso V, D. João II, D. Manuel, D. João III, D, Sebastião, do Cardial D. Henrique, os dos três Felipes, 2 de D. João IV, 2 de D. Pedro II, 1 de D. João V, e 2 de D. José. Além dos retratos reais vieram também os de fr. Bernardo de Brito, fr. Bernardino da Conceição, fr. Fortunato de S. Boaventura, D. fr. António da Silveira, do P.e Crisóstomo da Visitação e o de um fr. Francisco.

De Brancanes, de Setúbal, vieram os retratos de D. Pedro II, D. João V, e o de fr. António das Chagas.

Do Carmo entraram no Depósito 4 retratos de D. Nuno Álvares, um dos quais estivera na capela dos Bentinhos, e o representava entregando as chaves do convento ao Provincial, e outro que provinha da capela de Nossa Senhora do Socorro. Porventura, algum dêstes seria o que Matos Sequeira nos diz que estava na sacristia e fôra mandado pintar pelo 1.º Duque de Bragança [1].

Da Cartuxa de Laveiras vieram S. Francisco Xavier baptisando os índios, e o Bispo D. Miguel Gomes.

Do Colèginho: 2 retratos de S. Francisco Xavier, um de meio corpo, e outro orando aos pés da Virgem, e os de fr. Diogo Barbudo, fr. João Baptista da Conceição, fr. Manuel da Conceição, e Dr. Francisco Duarte. Todos voltaram depois para a sua primitiva casa.

Do convento do Espinheiro, de Évora: o de Beato Lourenço, o do Arcebispo de Braga, D. Diogo de Murça, o do Bispo de Pernambuco, D. Diogo Jardim, 2 de D. João, Bispo de Penafiel, os dos P.es Bastos Martins e Fernando de Évora, os de fr. Eusébio de Évora, e fr. António Moniz de Lisboa. Todos êstes retratos saíram do Depósito para o convento dos Cardais de Jesus.

Do Espírito Santo: o de Nuno Álvares, os do Bispo D. Francisco Gomes de Avelar e D. Júlio, Bispo de Viseu, o

[1] *O Carmo e a Trindade*, vol. I, pág. 142.

de um D. João, Principal de Faro, e o do P.e Bento Correia.

Do Grilo entraram os da Rainha D. Maria Francisca, D. Afonso VI, D. Pedro II, fr. António de Santa Clara, fr. Agostinho de Santa Maria, que foi depois cedido à matriz do Seixal, e mais 4 de fr. Tomé de Jesus, um só a cabeça do frade e outro representando-o a escrever na prisão.

Do convento de Jesus veio o retrato de corpo inteiro do Arcebispo de Évora, D. fr. Manuel do Cenáculo, pintado por António Joaquim Padrão, a que se refere Volkmar Machado na sua *Colecção de Memórias* como fazendo «muita honra» ao autor, e os de D. fr. Bartolomeu Brandão, Arcebispo de Braga, e D. fr. Alexandre, Bispo de Pequim.

Do Livramento o de um D. Gaspar, talvez um dos Meninos de Palhavã.

Dos Lóios: os de D. Afonso Nogueira. D. João de Azevedo, D. Francisco de Santa Maria, e os dos padres Paulo de Portugal, Isidro Tristão, e João e Francisco de Santa Maria.

Do convento das Necessidades: o de D. João V, os de seus irmãos D. António e D. Francisco, e o P.e Teodoro de Almeida.

Dos Paulistas: os de D. fr. José Maria de Santa Ana Noronha, e D. fr. Manuel da Encarnação Sobrinho.

De Rilhafoles vieram os retratos dos Reis D. Afonso IV, D. Pedro II, D. João V, D. José quando ainda môço, e D. João VI. Do Patriarca D. Tomaz de Almeida, dos Bispos de Pequim, D. Joaquim de Sousa Saraiva, e de Nanquim, D. Eusébio Carvalho Gomes da Silva, de Inácio Barbosa Machado, e do P.e José Gomes da Costa.

De Santa Apolónia: o retrato da Rainha Santa Isabel.

De Santo António dos Capuchos: o de D. fr. Cristóvão de Lisboa, D. fr. António Rangel, D. fr. José de Santa Rita de Cássia, D. fr. Manuel de S. Francisco, D. fr. Bento de S. Jorge, D. fr. Sebastião de S. Paulo, D. fr. Francisco de S. Simão, e fr. Bernardo de Santa Maria, que todos foram pedidos pelo Ministério da Marinha e Ultramar, e os de D. fr. Marcos da Silva, D. fr. Manuel do Nascimento, D. fr. Lourenço da Piedade, D. fr. Valério do Sacramento, D. fr. António de Santa Maria, D. fr. José de Santa Maria, D. fr. Álvaro de S. Boaventura, D. fr. Gonçalo de Santiago, fr. Manuel de Almalague, fr. Manuel dos Anjos, fr. Afonso da Assunção, fr. Martinho da Conceição, fr. Henrique da Cruz, fr. António da Exaltação, fr. Martinho da Ínsua, fr. Gonçalo de Jesus, fr. João do Oiteiro, fr. Diogo Peregrino, fr. Belchior dos Reis, fr. Sebastião do Rosário, fr. José de Santa Maria, fr. André de S. Bento, fr. João de S. Diogo, fr. Cristóvão de S. José, fr. André de Setúbal, fr. Mateus de Vila Real, e fr. Boaventura de Santo António. Uma verdadeira galeria seráfica.

De S. Bento veio um retrato de D. João VI ainda môço.

De S. Francisco um de D. fr. Manuel do Cenáculo.

De S. João da Cruz, de Carnide, veio o de uma Princesa, talvez D. Maria, o Bispo do Maranhão, D. fr. José do Menino Jesus, que mais tarde foi para a Real Capela de Nossa Senhora da Conceição, e o da Madre Micaela Margarida de Santa Ana, a fundadora.

De Telheiras veio o retrato de D.

João de Cândia, retrato que existia na Biblioteca Nacional e foi reproduzido por Sousa Viterbo no *Arquivo Histórico Português*.

Da Trindade, os de fr. João de Andrade, fr. João Baptista, e 3 de D. Miguel dos Anjos que foram: um para o convento dos Cardais de Jesus, outro para Santa Ana de Sesimbra, e outro para a matriz do Barreiro.

Do convento da Trindade de Santarém vieram os retratos dos P.es Gonçalo de Lisboa, e João da Mata, que ambos foram cedidos para o convento dos Cardais.

Da Trindade de Sintra: um retrato do Patriarca de Africa, D. fr. Sebastião de Menezes, um do Bispo de Angra, D. fr. José da Avé Maria, outro de fr. António da Conceição, e um de fr. João Baptista que se é de fr. João Baptista da Conceição foi depois para o convento dos Cardais.

Além dos retratos já referidos saíram do Depósito para a Real Capela de Nossa Senhora da Conceição o do Arcebispo da Bahia, D. fr. Manuel de Santa Maria, e os dos Bispos de Meliapor, D. fr. Sebastião da Conceição, de Miranda, D. fr. João da Cruz, de Pernambuco, D. fr. Luiz de Santa Tereza, de Penafiel, D. fr. Inácio de S. Caetano, e de Cochim, D. fr. Manuel de Santa Catarina, e D. fr. José da Soledade. Um retrato de um Bispo de Cochim, possìvelmente algum dêstes dois, que viera de Santo António dos Capuchos, foi para o convento das Donas, de Santarém.

Para a Câmara da vila do Cadaval foi cedidoo retrato de fr. Inocêncio António das Neves Portugal. E para a do Barreiro deu-se o da Rainha D. Maria I.

Finalmente o Ministério da Marinha e Ultramar requisitou, além dos já indicados, os retratos de D. fr. Luiz da Anunciação, D. fr. Luiz das Chagas, D. fr. Luiz da Conceição, D. fr. Vicente do Espírito Santo, D. fr. Manuel da Natividade, D. fr. António da Penha de França, D. fr. Leandro da Piedade, D. fr. Gonçalo do Rosário, D. fr. João de Sahahum, D. fr. Francisco de S. Tomaz e D. fr. José da Soledade.

Muitos outros retratos passaram certamente pelo Depósito de S. Francisco, mas não se encontra documentação que se lhes refira nos volumes citados.

Seria curioso que os diversos estabelecimentos do Estado onde existem retratos provenientes das extintas casas monásticas, nos dessem deles notícia.

Formar-se-ia assim um útil inventário iconográfico.

J. M. CORDEIRO DE SOUSA.

NOTAS

UM ARTIGO DA «BURLINGTON»

No número de Junho, de 1941, da *Burlington Magazine*, o Sr. Tancred Borenius escreveu, sob o título «A foot-note to Beckford», o artigo adiante traduzido, que se refere a uma pintura do Museu das Janelas Verdes.

Ao contrário do que o autor adianta, o painel não foi desenterrado, para seu conhecimento, das reservas do Museu; ainda ao contrário do que afirma, foi à Direcção do Museu que ficou devendo a cota do inventário (não — «o acesso ao inventário») e a fotografia que, sem a necessária autorização especial, publicou.

Segue a tradução literal:

«Entre os escritos de William Beckford, a respeito de Portugal, aquele que tem por título «Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha», é talvez menos conhecido que o trecho clássico: «Italy: with some Sketches of Spain and Portugal». Como por todos os amadores de Beckford será presentido, é de grande encanto a descrição da vida errante do excêntrico autor por Portugal, em Junho de 1794; e àcêrca do interêsse que tem para a iconografia de S. Tomaz Becket, senti sempre que duas passagens dela mereciam especial atenção.

Beckford, depois de descrever como na manhã seguinte ao dia da sua chegada a Alcobaça, se levantou cedo, saíu dos seus pomposos aposentos e errou por corredores sem fim, passa a relatar como olhou para dentro dum «quarto enorme, com paredes brancas cobertas com pinturas emolduradas em caixilhos lacados de preto, da mais hedionda desarmonia». Depois continua: «Um retrato, em tamanho natural, por um artista português, muito antigo, chamado Vasquez, atraíu a minha minuciosa atenção. Representava um personagem tão notável como S. Tomaz Becket e traduzia o carácter com perfeição: soberbo de estatura e de expressão no rôsto; pálido mas resoluto, devotado à morte para servir a sua grande causa, o verdadeiro ente que o Dr. Lingard retratou na sua história admirável (1).

Quando chegou o tempo da partida de Alcobaça, a pintura referida foi uma das últimas coisas que Beckford viu. E' isto que êle diz: «Agora pensei, visto as equipagens, cavalos, etc., estarem preparados deante da porta principal que tudo se dispunha para partirmos. Nada disso: o Grande Prior de Avis, tomando-me de parte por um instante, segredou-me que tinha ainda reservadas poucas palavras de grande importância para o seu esmoler-mor e pediu-me para ver de novo o meu retrato ou quadro favorito de S. Tomaz de Cantuária, enquanto ele lhas dizia» (2).

Estas não são as únicas referências que conheço a respeito da pintura de Alcobaça. No volume «Les Arts en Portugal» (1846), do Conde A. Raczynski, figura sob o n.º 4, numa lista de pinturas atribuídas ao «Gran-Vasco», organizada pelo Senhor de Balsemão, em 1843, tendo a descrição textual: «S Thomaz de Cantuaria. «Autrefois a Alcobaça, Convent de Saint Bernard. (Maintenant ce tableau doit se trouver a l'Academie ou au dépot général)». Faz-se aqui referência particular aos manuscritos de António Ribeiro dos Santos, de 1795, entre os quais, o último respeitante ao Vasco, menciona a pintura que nos interessa quando ao falar de Alcobaça refere que está «dans l'hospice de cet endroit» (2). A literatura de arte mais tardia, tanto quanto é do meu conhecimento, não faz referência a êste painel.

Desde então os materiais para a iconografia

---

(1) William Beckford: *Recollections of an Excursion to the monasteries of Alcobaça and Batalha*, London, 1835 — pág. 45.

(2) William Beckford, ob. cit., pág. 143-4.

(3) Comte A. Raczynski, *Les Arts en Portugal*. — Paris, 1846 — págs. 154 e 144.

de S. Tomaz Becket, existentes em Espanha, são muito consideráveis e importantes [1], mas, à-parte as referências à pintura de Alcobaça, nada conheço que Portugal nos tenha proporcionado sôbre êste assunto. Há muito tempo que ando ancioso de descobrir a pintura de Alcobaça, e uma visita recente a Portugal forneceu-me a oportunidade de investigar o assunto. A minha primeira ideia foi naturalmente procurá-la na Grande Exposição dos Primitivos Portugueses, arranjada pelo Dr. Reinaldo dos Santos durante as celebrações centenárias e examinada nesta Revista pelo Sr. John Steegman, em Setembro passado [2]; mas a exposição não continha qualquer pintura correspondente à que foi descrita por Beckford. Dr. dos Santos, entretanto assegura-me que agora nada há a êsse respeito em Alcobaça, que a referência ao livro do Conde de Raczynski àcêrca do assunto torna altamente provável que a pintura foi há muito tempo removida da famosa abadia.

Tôda a questão é decididamente complicada pelo facto de existir no Museu de Lisboa uma pintura, descrita no inventário como sendo S. Tomaz Becket, proveniente do Mosteiro de Alcobaça, mas que não pode, possivelmente, representar S. Tomaz Becket. Devo ao Sr. Reis Santos ter desenterrado (unhearthing) esta pintura para mim dos depósitos do Museu; além disso, êle permitiu-me o acesso ao inventário do Museu e forneceu-me agora uma fotografia da qual se fez a reprodução que acompanha o artigo (estampa A). Deverá notar-se que o Santo representado usa o hábito de um Dominicano. Está claro que S. Tomaz Becket viveu e morreu muito tempo antes que se pensasse sequer nos Dominicanos (a não ser que, como o autor do Ivanhoe, acreditemos que a Inglaterra conheceu frades mendicantes muito tempo antes da fundação das respectivas ordens). A abadia de Alcobaça era uma fundação cisterciense; mas o inventário do Museu dá actualmente como proveniência da pintura: «Convento de Alcobaça (S. Domingos de Azeitão)». Existiu próximo da celebrada abadia, em Alcobaça um mosteiro dedicado a S. Domingos?

Na realidade nenhuma dúvida é possível; o Santo pintado no painel de Lisboa é S. Pedro Mártir — o seu hábito e os emblemas do martírio, três corôas atravessadas pela palma que segura, esclarecem o caso. Infelizmente êste artigo deve encerrar-se sôbre uma interrogação, embora seja agradável dirigir a atenção para um primitivo português, cheio de carácter, até agora não publicado. A êste respeito, posso talvez considerar o caráter italiano do estilo do presente painel, que lembra particularmente a Escola Veneziana. As relações evidentes entre a Escola Portuguesa e a arte dos Países Baixos, tem até agora sido acentuadas na literatura da arte, com prejuízo das ligações artísticas entre Portugal e a Itália. Determinar amplamente esta influência italiana na pintura antiga portuguesa constituirá objectivo interessante para futura investigação. Isso, porém, é outra história»

EXPOSIÇÃO DA PINTURA ESPANHOLA DOS SÉCULOS XIV, XV E XVI

Foi grande e ultrapassou as fronteiras o interêsse despertado por esta exposição. O Prof. Chandler R. Post refere-se aos nossos trabalhos no volume VIII, 2.ª parte, da sua obra monumental *A History of Spanish Painting*, bem como aos painéis do Museu de Lisboa, dos quais reproduz vários. Neste volume dá-se ainda, na bibliografia, notícia do Catálogo que publicámos.

Em carta, ùltimamente recebida, o Prof. Post refere-se à pintura «Estigmatização de S. Francisco» (n.º 8 do Catálogo) àcêrca da qual escreve: «I have little or no doubt that the picture is one of the best works of the Valencian artist wich I call the *Artés Master*». Concorda assim com a suposição que formulámos, baseados no Barão de S.

---

(1) Veja-so o meu livro *St. Thomaz Becket in Art*, London (1942), passim.

(2) Veja-se *The Burlington Magazine*, vol. LXXVII (1940) págs. 94-99.

Petrillo, de que a obra era de origem valenciana.

CONFERÊNCIAS E PALESTRAS

A acção cultural do Museu das Janelas Verdes durante êste semestre assinalou-se por uma série de conferências que, dada a categoria dos conferencistas e o interêsse dos temas versados, trouxeram à nossa sala de conferências numeroso público e tiveram importante repercussão no nosso meio intelectual e artístico.

Abriu a série o Prof. Armando Venè, Superintendente dos Monumentos de Emília e arquitecto e professor eminente; que, por iniciativa do Instituto de Cultura Italiana em Portugal, veio ao nosso País realizar conferências de arte. O Prof. Venè é um dos mais competentes especialistas de restauração de monumentos de Itália e dirigiu, entre outras, as obras do Palácio Ducal de Mântua, e das igrejas de S. Zeno, de Verona, e de S. Francisco, de Bolonha. As suas conferências, à primeira das quais assistiu o Sr. Encarregado de Negócios de Itália, realizaram-se em 27 e 28 de Fevereiro; na primeira, feita com um relêvo literário que interessou vivamente a numerosa assistência, tratou de: *Raffaello*; e na segunda, sob o título: *La Reggia dei Gonzaga in Mantova*, descreveu-nos êste admirável monumento e expôs como se realizara a sua reìntegração, ilustrando ambas com numerosas projecções. A apresentação e o elogio do conferente foram feitos pelo Director do Museu.

O Sr. Venè fez também no Instituto de Cultura Italiano, em 25 dêsse mês, uma palestra àcêrca do conceito e técnica do restauro em Itália, que foi destinada só a críticos de arte, museólogos e especialistas e na qual se referiu lisongeiramente à forma como estão montados os serviços de investigação no Museu das Janelas Verdes.

Em 24 de Março teve lugar a conferência do Prof. Ernest Kühnel, Director da Secção Islâmica dos Museus do Estado, de Berlim, promovida pela Academia Nacional de Belas Artes e para a qual o Museu cedeu a sua sala. A conferência do ilustre professor alemão teve por assunto: *Oriente y Ocidente en el Arte Medieval* e foi ilustrada com projecções. O Presidente da Academia, Sr. Prof. Reinaldo dos Santos, fez a apresentação.

A propósito, diremos que o Prof. Kühnel, na visita que fez ao Museu das Janelas Verdes no dia da sua conferência, examinou a colecção de tapetes orientais que a êste pertence e que o distinta orientalista não conhecia, tendo-a considerado uma das mais importantes e valiosas dentro do seu tipo e época.

Não despertaram menor interêsse as duas conferências pronunciadas pelo Prof. Myron Malkiel-Jirmounsky em 16 e 17 de Abril, subordinadas ao título geral: *Théorie de l'art et histoire de l'art*. O Sr. Prof. Jirmounsky, vogal correspondente da Academia Nacional de Belas Artes, é uma personalidade muito conhecida entre nós, pois, de há muito que se consagra com entusiasmo ao estudo da nossa arte, tendo regido durante dez anos em Paris, na Sorbonne, um curso sôbre a pintura portuguesa antiga, e escrito diversos artigos sobre

o mesmo têma. As conferências de erudito crítico e historiador de arte, que foi apresentado pelo Director do Museu, tiveram o acolhimento que era de esperar.

Por deferência muito especial para com o Museu, veio expressamente a Lisboa realizar duas conferências que tiveram lugar em 13 e 14 de Junho o distinto arquitecto espanhol D. Francisco Iñiguez Almech, professor da Escola de Belas Artes de Madrid e Comissário Geral do Serviço de Defeza do Património Nacional. A sua carreira de restaurador de monumentos e as funções que exerce dão-lhe especial autoridade nos assuntos que versou: *Formación del Servicio de Defensa del Patrimonio artistico de España, durante la guerra* e *Organisación actual del Servicio de Defensa del Patrimonio artistico y su actuación después de la guerra*. Na primeira relatou o conferente como se criara em conseqüência da guerra a necessidade de organizar um serviço para salvação, protecção e recuperação das obras de arte, e como tal objectivo foi realizado; na segunda expôs o critério e o método seguidos em Espanha na restauração dos monumentos, exemplificando ambas com numerosas projecções. A apresentação do Sr. Iñiguez Almech, que já estivera entre nós com a delegação que veio organizar a «Exposição de Recordações Portuguesas em Espanha» por ocasião da «Exposição do Mundo Português» e a cuja primeira conferência se dignou assistir Sua Ex.ª o Embaixador de Espanha, foi feita pelo Director do Museu.

O brilhante ciclo foi encerrado com a conferência do Dr. Hipólito Raposo: *Painéis Quinhentistas de Santa Cruz da Graciosa*, pronunciada em 16 de Junho, em que o ilustre escritor deu a conhecer importantes pinturas que encontrou e estudou durante a sua estada na ilha da Graciosa. O trabalho do Dr. Hipólito Raposo trouxe valiosa contribuïção para a história da pintura portuguesa e vai ser publicado a expensas dos «Amigos do Museu».

Fora do Museu, realizaram-se também as seguintes conferências e comunicações científicas cujos assuntos se relacionam com obras das suas colecções e a que por êsse motivo fazemos menção:

Do Sr. Dr. João Couto: *As telas «Vista de Lisboa» e «Vista de Góa» da antiga Casa do Noviciado de Jesus*, comunicação apresentada à Academia Nacional de Belas Artes, em 18 de Janeiro.

Do Sr. Prof. Aarão de Lacerda: *Sinédrio dos Primitivos*, série de três conferências pronunciadas no Palácio de Cristal, no Pôrto, durante o mês de Fevereiro, por iniciativa de «Estudos Portugueses».

Do Sr. Prof. Myron Jirmounsky: *A revelação da Pintura Antiga Portuguesa e os problemas que ela oferece*, conferência pronunciada no Palácio de Cristal, no Pôrto, em 12 de Fevereiro e repetida em Braga em 15 do mesmo mês; *A Exposição dos Primitivos Portugueses e os recentes estudos sôbre êsses primitivos*, no liceu de Viseu, em 17 de Fevereiro; *Opinião dum estrangeiro sôbre a Pintura Antiga Portuguesa*, na Faculdade de Letras da Universidade

de Coimbra, em 18 do mesmo mês; e *Os Primitivos Portugueses*, no liceu de Setúbal, em 31 de Março. As conferências do Prof. Jirmounsky foram promovidas pela «Alliance Française».

Do Sr. Luiz Reis Santos: *Pinturas portuguesas sôbre tecido dos séculos XV e XVI*, comunicação apresentada ao Instituto Português de Arqueologia, História e Etnografia, em sessão de Março; e *A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI*, conferência pronunciada na Faculdade de Letras de Lisboa, em 30 de Maio.

Do Sr. Prof. Reinaldo das Santos: *O restauro dos Primitivos Portugueses e as suas revelações*, conferência pronunciada no «Círculo Eça de Queiroz», em 20 de Março. (As fotografias projectadas durante esta conferência foram em parte fornecidas pelo Museu das Janelas Verdes e referiam-se a casos estudados no seu laboratório de investigação científica).

Do Sr. Dr, João Couto: *A Arte Italiana no Museu das Janelas Verdes*, conferência pronunciada no Instituto de Cultura Italiana, em 12 de Maio.

Do Sr. Francisco de Assis de Oliveira Martins: *O Intendente Pina Manique na protecção às artes e aos artistas*, conferência pronunciada na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 8 de Maio.

PUBLICAÇÕES E ARTIGOS NA IMPRENSA

Durante o primeiro semestre do ano corrente publicaram-se, entre outros, os seguintes livros, folhetos e artigos em revistas e boletins, cujo assunto se relaciona com as actividades do Museu ou com obras das suas colecções:

História da Gravura Artística em Portugal, I vol., por Ernesto Soares.

Quinze dias de Estudo na Exposição dos Primitivos Portugueses, por José de Almeida e Silva.

Uma colecção de Desenhos da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, por Luiz Silveira.

La Exposición de Primitivos Portugueses de Lisboa, por Diego Angulo Iñiguez, in «Archivo Español de Arte», Madrid, n.º 45.

La Exposición de Primitivos Portugueses en el Museo de Lisboa, por Diego Angulo Iñiguez, in «Archivo Español de Arte», no mesmo número.

La Arquitectura en las obras de los Primitivos Portugueses, por Eugénio d'Ors, in «Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», n.º 8.

La révélation de l'ancienne peinture portugaise et les problèmes qu'elle pose, pelo Prof. Myron Malkiel-Jirmounsky, in «Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», no mesmo número.

O Retábulo de Freixo de Espada-à-Cinta, pelo Prof. Reinaldo dos Santos, in «Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», no mesmo número.

Remarques sur les Primitifs Portugais, por Charles Oulmont, in «Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», no mesmo número.

A reconstituïção figurativa de um quadro perdido, pelo Dr. Luiz Xavier da Costa, in «Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», no mesmo número. (É o estudo que o autor leu no Museu das Janelas Verdes, numa reünião de trabalhos do estágio).

Quatro painéis da vida de Santa Catarina, pelo Dr. João Couto, in «Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», no mesmo número. (Os painéis estudados nêste artigo pertencem à colecção do Museu das Janelas Verdes).

Machado de Castro, simbólico exemplo, por Diogo de Macedo, in «Ocidente», n.º 33, de Janeiro.

Esculturas em alabastro, por Diogo de Macedo, in «Ocidente», n.º 34, de Fevereiro.

Imagens em majólica existentes em Portugal, por Diogo de Macedo, in «Ocidente», n.º 35, de Março.

Invenção da pintura portuguesa, por Diogo de Macedo, in «Ocidente», n.º 36, de Abril.

Mea culpa... em história de majolística, por Diogo de Macedo, in «Ocidente», n.º 37, de Maio.

Artistas portugueses do século XVII, por Diogo de Macedo, in «Ocidente», n.º 38, de Junho.

A footnote to Beckford, por Tancred Borenius, in «The Burlington Magazine», n.º 459, de Junho.

Côres e críticas, pelo Dr. J. da Costa Lima, in «Brotéria», vol. XXII, fasc. 1, de Janeiro.

Conseqüências duma data e *Jesuítas pintores, mais datas e outras curiosidades*, pelo Dr. J. da Costa Lima, in «Brotéria», vol. XXII, fasc. 4, de Abril.

Dos artigos publicados na imprensa registamos os seguintes:

Um problema de Arte - Apropósito da Esposição de Pinturas Espanholas dos séculos XIV, XV e XVI, pelo Dr. Vergílio Correia («Diário de Coimbra», de 3 de Janeiro).

Belas Artes — Malas Artes — Nova teoria da composição dos Painéis de S. Vicente, por Fernando de Pamplona («Diário da Manhã», de 5 de Janeiro).

The Portuguese Primitives; affinity with flemish masters («The Illustrated London News», de 11 de Janeiro).

A Exposição dos Primitivos Portugueses embora encerrada oficialmente continua facultada ao público no Museu das Janelas Verdes, por B. B. («O Primeiro de Janeiro», de 12 de Janeiro).

I Primitivi Portoghesi, por Guido Battelli («L'Osservatore Romano», de Roma, de 14 de Fevereiro).

Algumas centenas de pessoas estiveram hoje no Museu de Arte Antiga («A República», de 16 de Março.

O leilão das colecções de arte do palácio Pôrto Covo («O Século», de 1 de Abril).

Belas Artes—Malas Artes—A Escola de Pintura em Viseu, por Fernando de Pamplona («Diário da Manhã», de 21 de Abril).

A Custódia dos Jeronimos— O critério a que obedeceu a sua reintegração, por Ferreira Tomé («Arquivo Nacional» de 7 de Maio).

Belas Artes - Malas Artes—Eugénio d'Ors e os Primitivos Portugueses, por Fernando Pamplona (Diário da Manhã», de 25 de Maio).

Exposição de Os Primitivos Portugueses, por Luiz Reis Santos («Panorama», n.º 1, vol. I, de Junho).

EXPOSIÇÕES A QUE FORAM MANDADOS OBJECTOS DOS MUSEUS

No programa do 1.º Congresso Nacional de Ciências Naturais, efectuado

em Lisboa durante o mês de Junho do ano corrente, incluiu-se uma Exposição de Arte Naturalista Portuguesa que foi inaugurada com o Congresso em 6 do referido mês. A essa exposição e a pedido dos seus organizadores, o Museu das Janelas Verdes, além da colaboração técnica que lhe dispensou, mandou os seguintes objectos das suas colecções: 2 naturezas mortas (óleo) de Josefa de Óbidos; 2 naturezas mortas (óleo) do Morgado de Setúbal; 20 desenhos de Anunciação, Cesare Biteo, Cavaleiro de Faria, Rei D. Fernando II, Wolkmar Machado, Queiroz, Sequeira e Carneiro da Silva; 1 album de desenhos de Sequeira e outro de Machado de Castro; 7 peças de faiança portuguesa representando animais; e 4 esculturas de barro policromado pertencentes a presépios portugueses do século XVIII.

CEDÊNCIA E TRANSFERÊNCIA DE OBRAS DE ARTE

Por autorização ministerial de 2 de Janeiro foram cedidos à Embaixada de Portugal junto do Vaticano, para decoração das suas salas, as seguintes peças das colecções do Museu das Janelas Verdes: *Pentecostes*, pintura sôbre madeira da escola portuguesa do século XVI (colecção Burnay); presépio de barro policromado com maquineta de madeira entalhada, do século XVIII; e 13 peças diversas de faiança portuguesa dos séculos XVII e XVIII.

Por despacho ministerial de 10 de Janeiro, foi cedida ao Museu Nacional de Soares dos Reis a cabeça-relicário de S. Pantalião, trabalho de ourivesaria do século XV. A entrega efectuou-se em 16 do mesmo mês.

Nos termos da concordata entre o Vaticano e o Govêrno Português, e segundo o artigo 41.º do decreto-lei n.º 30.615, de 25 de Julho de 1940, que ratificou êsse mesmo acôrdo, reconheceu-se à Igreja o direito de propriedade dos bens que lhe pertenciam à data de 1 de Outubro de 1910 e estão ainda na posse do Estado, salvo aqueles que se encontram actualmente aplicados a serviços públicos. Nestas circunstâncias deverão restituir-se os objectos em tais condições incorporados no Museu das Janelas Verdes. Um despacho ministerial de 15 de Março de ano corrente esclareceu que para o caso especial do Museu devem considerar-se afectos ao serviço público não só os objectos actualmente em exposição, mas também todos aqueles que o não estejam apenas por falta de instalação e que pelo seu valor artístico já anteriormente se projectava expor.

Foi de harmonia com esta doutrina que se iniciou a restituïção dos objectos pertencentes à Igreja, tendo-se começado pelos provenientes do antigo Paço Patriarcal de S. Vicente.

IGREJA DA MADRE DE DEUS

Em virtude duma combinação entre as instâncias oficiais competentes, Sua Ex.ª o Ministro das Finanças autorizou a cessão ao Patriarcado de Lisboa, a título precário e para efeitos de culto, da Igreja da Madre de Deus que estava sugeita, e continuará a estar, à superintendência artística dos M. N. A. A. Na cedência entram também a sacristia do lado do Evangelho, a sacristia pequena, o sub-côro, uma casa de arrecadação e outras dependências.

O respectivo auto de cessão foi lavrado em 26 de Abril, outorgando por parte da Direcção Geral do Ensino Superior e Belas Artes o Director dos M. N. A. A.

VISITANTES

Em 12 de Janeiro o Museu das Janelas Verdes recebeu a visita de S.as Ex.as o Presidente do Conselho, Sr. Doutor Oliveira Salazar, e Ministro das Finanças, Sr. Doutor João P. da Costa Leite (Lumbrales) que, acompanhados pelo Director, percorreram o novo edifício destinado a Instituto de restauro e investigação científica.

Registaram-se também as visitas das seguintes entidades: Embaixador de Inglaterra, Sir Ronald Campbell, em 13 de Fevereiro; arquitecto espanhol Muguruza, em 11 de Março; professores da Universidade de Oxford, em 17 do mesmo mês; D. Francisco Iñiguez Almech, Comissário Geral do Serviço de Defeza do Património Artístico de Espanha, em 13 de Junho.

Das visitas colectivas destacam-se as de um grupo de Médicos, em 12 de Fevereiro; do grupo «Conheça a sua Terra» de iniciativa da Emissora Nacional, em 16 de Março; dos sócios da Sociedade Nacional de Belas Artes e suas famílias, em 11 de Maio; e da Juventude Católica, em 19 do mesmo mês. O Director do Museu acompanhou os visitantes, fazendo uma breve palestra diante das obras expostas.

ESTÁGIO DOS CONSERVADORES DOS MUSEUS

Por aviso publicado no «Diário do Govêrno», n.º 20 - 2.ª série, de 24 de Janeiro de 1941, foi anunciado o concurso para admissão de dois conservadores-tirocinantes, nos termos do decreto n.º 22.110, de 12 de Janeiro de 1933. Os candidatos, por proposta da Direcção dos M. N. A. A. homologada por S.ª Ex.ª o Ministro da Educação Nacional por despacho de 4 de Dezembro de 1940, foram sugeitos a um exame constante de: *a)* Prova escrita com duração de duas horas, sugeita a discussão de meia hora, sôbre assunto de arte portuguesa indicado na ocasião; *b)* Prova prática sôbre um objecto guardado no Museu das Janelas Verdes, destinada a avaliar da formação estética do candidato.

Em resultado da classificação obtida, foi admitido ao estágio o Sr.:

Salvador Carvão da Silva de Eça Barata Feio, escultor (D. G. n.º 94 - 2.ª série, de 24 de Abril de 1941).

Durante o presente semestre, continuaram as reüniões de estudo bi-mensais iniciadas no ano anterior, tendo-se efectuado as seguintes palestras e comunicações, algumas delas por pessoas não pertencentes ao estágio e que quizeram gentilmente dar o seu concurso a êstes trabalhos:

Em 16 de Janeiro: *A reconstituïção figurativa de um quadro perdido* (de Sequeira) pelo Dr. Luiz Xavier da Costa.

Em 30 de Janeiro: *O Vitral do Século XII ao Século XVI*, pelo Dr. Mário Tavares Chicó.

Em 13 de Fevereiro: *O Mestre do retábulo do Funchal*, por Luiz Reis Santos.

Em 13 de Março: *Processos técnicos para o estudo das pinturas*, pelo Dr. João Couto.

Em 27 de Março: *A evolução do es-*

tilo da tapeçaria de Bruxelas dos fins do Século XV aos fins do Século XVI, por D. Maria José de Mendonça.

Em 18 de Abril: *A persistência da arte gótica na Arquitectura religiosa dos Séculos XVI e XVII em Portugal*, pelo Dr. Mário Tavares Chicó.

Em 2 de Maio: *O Mestre de 1515*, por Luiz Reis Santos.

Por ter prestado as provas finais do estágio, foi nomeado conservador-adjunto o conservador-tirocinante Sr. Dr. José da Silva Figueiredo (D. G. n.º 93 - 2.ª série, de 23 de Abril de 1941).

AMIGOS DO MUSEU

Em 19 de Abril efectuou-se a reünião anual da Assembleia Geral ordinária do «Grupo dos Amigos do Museu», sob a presidência do Sr. Henrique Monteiro de Mendonça, secretariado pelo Sr. José Lino Júnior, para apresentação do relatório e contas da gerência durante o ano transacto.

Pelo relatório verificou-se que em 1940 o número de sócios passou de 293 a 303. As contas mostram uma receita de esc. 11.239$83 com um saldo líquido de esc. 6.554$77.

Aprovados por unanimidade o relatório e contas, procedeu-se depois à eleição dos corpos gerentes para o triénio de 1941-1944, com o seguinte resultado:

Assembléia Geral: presidente, Henrique Monteiro de Mendonça; vice-presidentes, dr. António da Costa Cabral e dr. Fernando Emídio da Silva; 1.ºs secretários, Conde de Santar e dr. Alberto Mac-Bride Fernandes; 2.ºs secretários, dr. António Rodrigues Cavalheiro e D. Maria José de Mendonça. *Conselho Director:* presidente, dr. Alfredo da Cunha; vice-presidentes, Jorge Lobo de Avila da Graça, Conde da Póvoa, Conde de Monte-Real, dr. Luiz Xavier da Costa, Salomão Seruya e dr. Ricardo Espírito Santo Silva; tesoureiro, dr. José de Almeida Eusébio; 1.º secretário, José Lino; 2.º secretário, Augusto Cardoso Pinto; vogais, D. Mary Garland Jane, dr. Augusto Mendes Leal, eng.º António Branco Cabral, dr. Carlos Larroudé, Conde da Foz, Conde de Moser, João de Lacerda, José Ferreira Tomé, José Rodrigues Simões, José Veloso Salgado, Manuel Henriques de Carvalho, Eduardo Pinto Basto, Pedro Joyce Diniz e Raúl Lino.

SUMÁRIO

N.º 5

PUBLICAÇÕES DOS MUSEUS NACIONAIS DE ARTE ANTIGA

Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes.	Esc. 7$50
Algumas Obras de Arte do Museu das Janelas Verdes (com 120 estampas)	» 10$00
Cartonado . . .	» 25$00
Catálogo da Exposição de Arte Francesa:	
Vol. I (Ourivesaria)	» 7$50
Vol. II (Pintura e Artes Decorativas) . . .	» 5$00
Catálogo da Exposição de Mobiliário Indo-Português. . .	» 1$50
Catálogo da Exposição do Bi-Centenário de Sèvres. . . .	ESGOTADO
Catálogo da Exposição de Desenhos de Sequeira.	» 10$00
Itinerário Artístico de Lisboa (1 planta)	» 10$00
Catálogo da Exposição de Pinturas Espanholas dos Séculos XIV, XV e XVI	» 5$00
Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga (Volume I	» 40$00
Cada fascículo	» 10$00

■

FOTOGRAFIAS

Os Museus Nacionais de Arte Antiga fornecem fotografias das obras de arte expostas aos seguintes preços:

30 × 40	Esc. 30$00
24 × 30	» 17$50
18 × 24	» 12$50
13 × 18	» 7$50

As requisições de fotografias devem ser feitas em impressos que podem ser pedidos aos porteiros dos Museus.

Para a sua publicação é necessário, nos termos do regulamento, autorização especial da Direcção.

A entrega das provas far-se-á no praso duma semana.